od. 1.75

Velin du MARAIS

OE 3961.

Alma College
Library

SIGILLUM ALMAE COLLEGII
IN NOMINE DEI AMEN
INCORPORATED A.D. 1886

PA
263
.R6

BENJAMIN CRÉMIEUX

DU CÔTÉ DE MARCEL PROUST

suivi de lettres inédites de
MARCEL PROUST
à
BENJAMIN CRÉMIEUX

ÉDITIONS LEMARGET
43, RUE MADAME, PARIS (VI°)

MCMXXIX

DU CÔTÉ
DE MARCEL PROUST

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CETTE ÉDITION : VINGT EXEMPLAIRES SUR JAPON IMPÉRIAL, NUMÉROTÉS DE I A XX ; TRENTE EXEMPLAIRES SUR HOLLANDE VAN GELDER NUMÉROTÉS DE XXI A L ; ET MILLE CINQ CENTS EXEMPLAIRES SUR VÉLIN DU MARAIS NUMÉROTÉS DE 1 A 1500. — IL A ÉTÉ TIRÉ EN OUTRE, SOUS NUMÉROTAGE SPÉCIAL, SOIXANTE EXEMPLAIRES HORS COMMERCE, SAVOIR : CINQ SUR JAPON IMPÉRIAL H. C. (A, B, C, D, E) ; CINQ SUR HOLLANDE VAN GELDER H. C. (F, G, H, I, J) ; ET CINQUANTE SUR VÉLIN DU MARAIS (S. P. I A 50).

EXEMPLAIRE N° 178

BENJAMIN CRÉMIEUX

DU CÔTÉ DE MARCEL PROUST

suivi de lettres inédites de
MARCEL PROUST
à
BENJAMIN CRÉMIEUX

ÉDITIONS LEMARGET
43, RUE MADAME, PARIS (VI^e^)

MCMXXIX

PQ
2621
.R63
Z4
B

Tous droits réservés.
Copyright by M. B. Crémieux, *Paris, 1929.*

A LA CHÈRE MÉMOIRE DE

LOUIS CHADOURNE

QUI, LE PREMIER, ME PARLA DE PROUST

AVERTISSEMENT

Les études qui suivent se proposent de prolonger, de compléter, de préciser ou de nuancer l'analyse d'ensemble de l'œuvre de Proust parue dans XX^e^ siècle, *1^re^ série (Éditions de la N. R. F.) et qui n'avait pu tenir compte de la* Prisonnière, *d'*Albertine disparue *et du* Temps retrouvé.

La publication du Temps retrouvé *a démontré que Proust nous réservait encore des surprises et qu'il était difficile de l'encadrer dans des lignes aussi simples qu'on l'avait cru. On commence à bien savoir ce qu'est le proustisme ; il reste beaucoup à découvrir et à dire sur Proust avant de pouvoir en toute conscience le situer, le classer, le dépasser. Ces études apportent leur modeste contribution à cette découverte.*

Presque toutes ont paru dans divers périodiques aux dates indiquées à la suite de chacune ; la plupart ont été remaniées et complétées à la lumière du Temps retrouvé.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

LA MÉMOIRE CHEZ PROUST

Marcel Proust est le premier écrivain qui ait fait de la mémoire le fondement, le sujet et le centre d'une grande œuvre. Au premier abord on reste confondu par l'étendue et la puissance de son intelligence, de sa fantaisie, de sa sensibilité, de sa faculté d'introspection, de ses dons d'anatomiste et de physiologiste physique et moral aussi bien que par celles de sa prodigieuse mémoire, et l'on est tenté d'admirer surtout en lui la rencontre de tant de dons le plus souvent contradictoires portés chacun à un rare degré d'excellence, d'expliquer par cette rencontre la variété et la pluralité de son œuvre, mais il semble qu'il faille en définitive tenir la mémoire pour sa faculté maîtresse et la considérer comme la géné-

ratrice, l'ordonnatrice de toutes ses autres facultés qui ne jouent que pour aider à l'exercice et à l'usage du souvenir.

Toute la vie maladive de Proust est une économie de forces, une lutte contre la mort, une préservation de ce qui est, de ce qui fut. Toute son œuvre est une conservation ou une poursuite du passé et met d'abord en œuvre la mémoire, l'instrument à reconquérir le passé. L'acte créateur chez Proust n'est jamais (comme chez les imaginatifs) celui de projeter, de semer en avant de lui, et de pousser son « idée » comme un cerceau ou plutôt comme une boule de neige qui grossit à mesure, ou mieux encore comme un germe qui se développe et prend forme, mais c'est celui de retenir, d'entasser, d'enchaîner ce qui voudrait fuir, de rappeler ce qui est resté en arrière, de le haler, de l'extraire, de le fixer hors du temps. Il est tout entier tendu à revivifier, reformer ce qui fut et non pas à vivifier de l'informe.

La recherche du temps perdu, plus que le regret ou le délice d'instants vécus au hasard, c'est surtout l'exhumation de tous les « moi »

de Proust successivement morts, avec leur cortège de parents, d'amis, de domestiques, leurs décors, leurs nuances, tout ce qui faisait d'eux une de ces choses « que jamais l'on ne verra deux fois » et que l'art doit sauver du temps.

Et qu'on ne soit tenté de confondre ce mécanisme mnémonique de l'œuvre de Proust ni avec le mécanisme de l'observation, ni avec celui de l'association des idées qui prennent leur source dans des régions voisines de celles du souvenir et se les annexent volontiers. Certes Proust s'aide souvent d'associations d'idées et d'observations. Mais il les utilise comme de précieuses alliées, pour renforcer aux points faibles les défaillances possibles de sa mémoire ; il préfère toujours se passer d'elles quand il le peut.

Si donc, dans une certaine mesure, Proust, comme Balzac, le type même de l'observateur de génie, fait « concurrence à l'état civil », c'est par un processus voisin, mais différent. Balzac travaillait sur l'observation du présent, arrachait à lui-même ou à autrui un secret et, qu'il l'utilisât aussitôt ou qu'il le gardât en réserve, rien n'en variait plus. L'observation une fois faite existait

pour l'éternité. Balzac chassait sa matière première et la mettait en conserve, Proust l'emmagasine sans arrière-pensée d'utilisation[1] ; elle continue à vivre de sa vie propre ou, si elle est morte, à se faisander, à pourrir. C'est sur des souvenirs stabilisés que travaille Balzac, sur des souvenirs endormis et qui soudain se réveillent hors du temps que travaille Proust.

Lorsque nous nous divertissons à regarder Jean Giraudoux jongler avec ses associations d'idées, à voir une image d'aujourd'hui déclancher un souvenir, provoquer un rapprochement avec le passé, le spectacle est, dans son essence, malgré certaines ressemblances qui sautent aux yeux, profondément différent de celui que Proust se donne à lui-même et nous offre. La mémoire involontaire, que Proust distingue soigneusement de la mémoire consciente, simple forme de l'habitude (et cette distinction est à la base même de son esthétique), la mémoire involontaire n'est pas destinée seulement à ressusciter le passé, mais bien à le fixer en dehors de la durée, dans l'absolu.

1. Proust félicite Ruskin d'avoir agi ainsi (*Bible d'Amiens*).

*
* *

On voudrait savoir à quel moment précis, Marcel Proust a eu la volonté claire de fonder une œuvre sur sa mémoire. Si ce n'est pas peu à peu que Proust a pris conscience de son art, si ce moment a existé, il contenait en germe toute l'œuvre.

Rien n'est plus aisé à suivre dans tous les domaines où Proust s'est exercé en « amateur » que les tâtonnements préparatoires. C'est, dans les *Plaisirs et les jours,* le besoin tantôt de cristalliser les plus fugaces, les plus ténues des impressions, tantôt de grouper un ensemble d'impressions non moins rapides pour en composer un comprimé qui les contiendrait toutes, en n'exprimant chacune que par allusion. Que l'impressionisme (et en particulier l'impressionisme pictural) ait aidé Proust à concevoir clairement l'utilisation de la mémoire, il ne semble pas qu'on puisse en douter. Tous les éléments autres qui se surajouteront à la conception première de l'art de Proust n'empêcheront pas que cette conception première ait été la fixation de l'impression chargée de tout

« nous-mêmes » et aussitôt évaporée qu'évanouie, l'impression telle que le souvenir involontaire nous la rend, apparition à une fenêtre extra-temporelle, aussitôt refermée, de notre être profond, de notre essence. Et par là, Proust reste le fondateur du *classicisme impressionniste,* pour qui l'art n'est pas la capture immédiate de l'impression, mais l'éternisation d'une impression soustraite à la durée par la mémoire et « extra-temporalisée ».

En même temps, Proust était attiré par cette mémoire de l'humanité qu'est l'histoire. Ses études sur les cathédrales [1] correspondent à une utilisation encore mal dirigée de sa mémoire. Son goût pour cette autre forme de la mémoire qu'est l'érudition se retrouvera à mainte reprise dans *A la recherche du temps perdu* : qu'il suffise de citer à cet égard les pages consacrées, dans *Sodome et Gomorrhe, II,* à la toponymie de la Normandie.

Ces tâtonnements, orientés obscurément vers l'esthétique et la philosophie d'*A la recherche du temps perdu,* ont pour origine l'extraordinaire

1. Le mot *mémoire* figure dans le titre même de cet essai : « En mémoire des Églises assassinées. »

organisation mnémonique de Proust, dont fait foi le témoignage unanime de tous ses familiers. Le côté un peu féminin de la nature de Proust complète l'indication physiologique. La femme a d'ordinaire meilleure mémoire que l'homme.

Les circonstances aussi ont contribué à engager Proust dans cette culture du souvenir. Les longues journées passées dans l'isolement d'une chambre de malade, les nuits sans sommeil, les brusques plongées dans la vie suivies d'une immobilité et d'une réclusion presque complète durant d'interminables journées, tout cela a favorisé le récolement de toutes les richesses accumulées dans son inconscient.

La plus belle « mémoire » de ce temps avec Proust, Gabriele d'Annunzio, doué d'une vitalité, d'une activité débordantes, cultive surtout la mémoire active, la mémoire des choses apparues sur le plan de conscient. Proust, retranché de la vie, ne pouvait s'en contenter. D'où sa critique de la mémoire active et son recours à la mémoire inconsciente. Les souvenirs qui ne sont que la récurrence d'un découpage opéré dans l'étoffe du réel pour une fin pratique ne peuvent l'intéresser

dans sa lutte contre le temps. Bergson a certainement aidé Proust à s'orienter décisivement et c'est le langage bergsonien qui rend le mieux compte de son genre de mémoire : ce n'est pas le cours du temps, c'est le cours de la durée que remonte Proust et ce qu'il veut restituer, ranimer, ce n'est pas le déroulement spatialisé de ce qui a été, c'est le réel lui-même, l'intuition la plus intégrale possible du réel aboli.

L'acte que Proust assigne pour fin à son art, ce n'est pas d'accroître la vie, c'est de la retrouver et de la fixer hors du temps. L'art pour lui baigne tout entier dans la réalité réelle et ne saurait se donner pour tâche de rivaliser avec lui, de créer du simili-réel, de « l'Ersatz » de réel.

Le présent, le temporel en arrive à ne plus compter, à ne plus exister aux yeux de Proust, ce n'est que de la matière à faire du passé, dont une faible partie deviendra de l'extra-temporel, de l'éternel.

*
* *

C'est un état d'hypnose, d'hallucination qui explique le mieux le mécanisme du souvenir

chez Proust tel qu'il nous apparaît dans *A la recherche du Temps perdu*. L'emploi qu'il fait des rêves, cette mise en scène mentale qui fait de lui un dormeur éveillé, et inversement l'acharnement qu'il met à approfondir un souvenir brusquement surgi, qui fait de lui un veilleur endormi, tout cela exigerait pour être mis au clair des pages de citations et de rapprochements.

Mémoire somatique, mémoire sensuelle, sentimentale, mémoire intellectuelle, tout cela composant un total, visant à recomposer un total, le réel :

> Les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms qui en s'ordonnant, en se composant les uns relativement aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus nombreux, imitaient ces œuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne.

Total, qui s'oppose au fragmentaire inévitable de l'observation :

> La réalité, même si elle est nécessaire, n'est pas complètement prévisible, ceux qui apprennent sur la vie d'un

autre quelque détail exact en tirent aussitôt des conséquences qui ne le sont pas et voient dans le fait nouvellement découvert l'explication de choses qui précisément n'ont aucun rapport avec lui.

Mémoire du corps venant au secours de la mémoire cérébrale :

Mon corps... cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres... Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, etc...

Si l'on veut rechercher dans l'art de Proust des traces directes de la domination de la mémoire, on en trouvera en grand nombre. La plus typique est sans doute la forme du dialogue, toujours phonographique, reproduisant les tics de parole, les argots, les fautes de français de chacun des personnages,

Plus délicate, mais non moins intéressante, serait la recherche de l'influence de cette dominante sur la psychologie, la morale, le style de Proust.

Il faudrait enfin pour compléter le tour d'horizon, montrer la place de plus en plus grande

occupée par la mémoire dans la personnalité de Proust. S'il étudie le style de Flaubert, il dira tout naturellement les choses les plus pénétrantes et les plus vastes sur l'usage de l'imparfait (le temps du passé en mouvement) chez l'auteur de *Madame Bovary* ou sur l'assemblage des éléments divers destinés à former le tout (utilisation de la conjonction *et*).

En critique comme dans son œuvre originale, le passé est son domaine. Mais le triomphe le plus patent de la mémoire dans la vie mentale de Proust, c'est son application à la critique. Ses pastiches, que Proust appelait de la critique synthétique et qu'il souffrait un peu de voir considérés comme de simples récréations de lettré, sont une totalisation, par une mémoire d'une lucidité et d'une solidité sans une ombre et sans une fissure, de tous les infiniment petits qui composent une personnalité d'écrivain. Ils ne sont pas, et c'est cela qui les différencie de tous les autres pastiches, uniquement une critique des laideurs, ils sont aussi une divulgation des beautés de chacune des œuvres pastichées. On les trouve parfois (celui de Saint-Simon en particu-

lier) insuffisamment parodiques. C'est ne pas les juger comme ils veulent l'être.

*
* *

Toute analyse de l'œuvre proustienne doit insister sur la distinction entre la mémoire volontaire et la mémoire involontaire, fondement de l'esthétique proustienne. Mais la « mystique » de la mémoire, telle que Proust l'a formulée dans le *Temps retrouvé*, ne doit pas diminuer la part de la mémoire volontaire, de la mémoire active dans le génie et l'œuvre de Proust. Les grandes lois psychologiques, dont la découverte est, selon lui, l'un des objets de son œuvre, ne se révèlent que par la juxtaposition et le rapprochement de souvenirs parfaitement conscients et classés. L'esthétique de Proust repose sur la mémoire inconsciente, mais c'est la mémoire active qui lui a fourni le plus gros de sa matière, l'aliment principal de ses analyses.

D'où l'aspect caractéristique de son œuvre qui apparaît moins comme une création que comme une reconstitution. Le monde animé par Proust n'est pas comme celui de Dante, de

l'Arioste ou de Balzac un monde ajouté au monde réel. L'homme-Proust n'a jamais voulu rivaliser avec Dieu. Son surréalisme consiste à affirmer que l'homme peut vaincre le temps. Il a lutté contre la mort : la mémoire sur laquelle est fondée son œuvre n'est autre chose, dans le monde mental, que le triomphe de l'éternel sur le révolu.

(*Décembre 1922.*)

CHAPITRE II

« LES PLAISIRS ET LES JOURS »

Tout le monde est aujourd'hui d'accord pour découvrir à l'état naissant dans *les Plaisirs et les Jours*, écrits entre 1891 et 1895, la plupart des thèmes que Proust devait reprendre et développer à partir de 1908 dans son grand ouvrage. Dans l'*Hommage à Marcel Proust* publié au lendemain de sa mort par la *Nouvelle Revue française*, André Gide s'est complu précisément à dénombrer ces thèmes, « frais boutons » des « larges fleurs » futures.

Oui, dit Gide, tout ce que nous admirons dans *Swann* et dans *Guermantes* se trouve ici déjà, subtilement et comme insidieusement proposé : attente enfantine du bonsoir maternel, intermittence du souvenir, émoussement du regret, puissance évocatrice des noms de lieux, troubles de la jalousie, persuasion des paysages — et même les

dîners Verdurin, le snobisme des convives, l'épaisse vanité des propos —, ... le besoin de comparer « avec désespoir » à « l'absolue perfection » de son rêve ou de son souvenir « la perfection imparfaite » de la réalité.

On pourrait ajouter encore à cette énumération. Le thème de l'habitude, si important dans la psychologie proustienne, ceux de la maladie, du rêve, du vice, de Sodome et de Gomorrhe ont déjà leur place dans *les Plaisirs et les Jours* et combien d'épisodes aussi s'y trouvent amorcés, la description des aubépines de Méséglise :

Un chemin d'aubépines bien connu jadis... (p. 238)[1] ;

le refus de M^me^ Verdurin dans une de ses soirées de penser à la mort d'un de ses amis :

La femme du docteur S..., émue en se représentant la fin misérable et l'abandon de C..., défendait par hygiène à elle-même et à ses enfants aussi bien de penser à des événements tristes que d'assister à des enterrements (p. 261) ;

la petite phrase de la sonate de Vinteuil qui sera pour Swann l'écho même de son amour pour Odette :

1. Les citations se réfèrent à l'édition courante des *Plaisirs* publiée par les Éditions de la *Nouvelle Revue française* en 1925 et non à l'édition originale et déjà fort rare de 1896.

Une phrase des *Maîtres Chanteurs* entendue à la soirée de la princesse d'A... avait le don de lui évoquer M. de Laléande avec le plus de précision (*Dem Vogel der heut sang dem war der Schnabel hold gewachsen*). Elle en avait fait sans le vouloir le véritable *leitmotiv* de M. de Laléande, et, l'entendant un jour à Trouville, dans un concert, elle fondit en larmes (p. 126).

Et pour la première fois également, Proust s'exerce publiquement au pastiche dans *Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet* (pp. 99 et suiv.).

A vrai dire, ces préfigurations d'*A la Recherche du Temps perdu* ne dépasseraient pas un niveau moyen d'intérêt si elles se bornaient à prouver à la fois la précocité de Proust et l'unité de son œuvre. Il est rare en effet qu'on ne retrouve pas dans les livres de jeunesse d'un auteur une ébauche plus ou moins grossière, plus ou moins poussée des ouvrages de sa maturité. Mais il est permis de chercher autre chose dans *les Plaisirs et les Jours* :

Si quelques-unes de ces pages, précise Proust dans sa dédicace à Willie Heath, ont été écrites à vingt-trois ans, bien d'autres — *Violante,* presque tous les *Fragments de la Comédie Italienne,* etc... — datent de ma vingtième année. Toutes ne sont que la vaine écume d'une vie agitée, mais qui maintenant se calme (p. 15).

A qui interroge ces feuillets épars et disparates en songeant à cette définition : *vaine écume d'une vie agitée*, ils ne tardent pas à apparaître comme un véritable journal intime, où Proust déposait à chaque nouvelle secousse, à chaque nouvelle découverte, à chaque nouvelle désillusion, le résultat de son expérience. La valeur autobiographique des *Plaisirs et les Jours* ne saurait être trop soulignée : mieux encore peut-être que dans la correspondance de jeunesse de Proust déjà publiée, nous y découvrons les préférences musicales, picturales de sa vingtième année, le genre de paysages qu'il aime entre tous, le récit de ses tentatives amoureuses, enfin et surtout une prise de conscience de lui-même, — de lui-même malade et que sa maladie rejette en marge de la vie active.

*
* *

A la Recherche du Temps perdu nous livrera Proust sûr de ce qu'il pense, sûr de ce qu'il est, solidement établi dans son idée des hommes et de la vie. Et cette domination absolue de la matière humaine lui donnera cette ironie supé-

rieure, cet humour profond qu'on rencontre chez les plus grands, un Goethe, un Meredith. Mais dans *les Plaisirs et les Jours,* il lutte encore pour se trouver, il n'est pas résigné complètement à être ce qu'il est, il souhaite, il tente d'être autre chose. Il nous fait assister à son débat le plus intime, le plus tragique et bien qu'il ne parle pas à la première personne, qu'il prenne au contraire la précaution de transposer et le plus souvent, pour mieux dérouter le lecteur, de changer de sexe en attribuant ses tourments ou ses perplexités à une héroïne — Violante, Françoise de Breyves, la jeune fille de la *Confession d'une jeune fille* —, c'est à de véritables confidences qu'il nous convie. Il n'y a, en effet, aucune marge de temps entre le moment où il a éprouvé et celui où il écrit. Plus que « l'écume d'une vie agitée », ce sont des lambeaux saignants de son existence qu'il nous livre et qu'il examine devant nous. De cet examen, il tire aussitôt des conclusions ; l'ensemble de ces conclusions, systématisé par lui, formera la *Weltanschauung,* la vision du monde que nous retrouverons à la base de la *Recherche du Temps perdu.*

Il serait à cet égard bien curieux, si le manuscrit original des *Plaisirs et les Jours* a été conservé, et surtout si les divers morceaux en sont datés avec précision, de suivre l'évolution sentimentale de Proust, la lente et douloureuse conquête par lui de ses thèmes désabusés et pessimistes. Dans le premier *Fragment de Comédie italienne,* par exemple, intitulé les *Maîtresses de Fabrice* et qui est certainement un des premiers écrits, à vingt ans, peut-être même à dix-huit, — l'amour, cet amour global, « nouménal », dirait-on presque, qui est celui des héros de Racine ou de Marivaux, de Hugo et de Musset, n'est pas encore nié, dissocié par Proust et il écrit sans hésiter comme si l'amour était quelque chose de parfaitement défini et d'absolu :

Elle ne prit point la peine de faire pour lui ce qu'avaient fait les deux autres : l'aimer (p. 68).

Violante, qui date de 1892, admet encore l'existence de l'amour, mais déjà s'applique à analyser ce qu'on entend sous ce nom :

Violante fut amoureuse, c'est-à-dire qu'un jeune Anglais qui s'appelait Laurence fut pendant plusieurs mois l'objet

de ses pensées les plus insignifiantes, le but de ses plus importantes actions.

Et un peu plus loin :

L'amour platonique est peu de chose. Nous verrons qu'elle put considérer un peu plus tard que l'amour sensuel était moins encore.

Dans la *Mélancolique Villégiature de Madame de Breyves*, le caractère purement imaginatif de l'amour, la non-coïncidence de l'être aimé et de l'être réel auquel on donne son amour, l'irréalité par conséquent de l'être aimé sont déjà nettement aperçus et affirmés. Mais Proust croit encore à une correspondance entre l'amoureux et l'être qu'il aime, motivée par une

essence particulière et mystérieuse, si unique, que jamais une personne humaine n'aura son double exact dans l'infini des mondes ni dans l'éternité du temps.

En d'autres termes, si Françoise de Breyves aime M. de Laléande absent, tout médiocre qu'il soit, elle l'aimerait aussi présent, du moins un certain temps, jusqu'à ce qu'elle fût désabusée et que l'image réelle de son médiocre amant l'emportât sur l'image adorable qu'elle a composée de lui.

Dans *Regrets et Rêveries, VI* (pp. 185 et suiv.), Proust prononce le divorce irrémédiable entre l'imagination et la vie, entre l'être qu'on aime en l'imaginant et cet être même dès qu'on prend réellement contact avec lui. Un petit garçon amoureux d'une petite fille se jette par la fenêtre après un entretien avec elle. Pourquoi ? C'est

qu'il éprouvait une déception chaque fois qu'il voyait la souveraine de ses rêves ; mais dès qu'elle était partie, son imagination féconde rendait tout son pouvoir à la petite fille absente, et il recommençait à désirer la voir. Chaque fois il essayait de trouver dans l'imperfection des circonstances la raison accidentelle de sa déception.

Et Proust prend prétexte de cette anecdote pour théoriser :

L'ambition enivre plus que la gloire ; le désir fleurit, la possession flétrit toutes choses ; il vaut mieux rêver sa vie que la vivre, encore que la vivre ce soit encore la rêver, mais moins mystérieusement et moins clairement à la fois, d'un rêve obscur et lourd, semblable au rêve épars dans la faible conscience des bêtes qui ruminent.

Remarquons-le, ces considérations générales débordent l'amour et s'appliquent à l'ensemble même de la vie. Elles conseillent le renoncement

à l'action, le recours au rêve. Mais on se tromperait en y voyant une paraphrase du romantisme baudelairien :

Un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve.

Rien de moins littéraire, rien de plus vécu, de plus spontané, de plus autobiographique que cette généralisation. Elle est une conséquence directe de l'état maladif qui rend plus sensible à Proust qu'à aucun autre la rudesse de la vie, une conséquence aussi de son manque natif de volonté active, de son inadaptation à la lutte pour la vie. Une conséquence directe et plus encore une revanche :

La vie, écrit-il dans sa dédicace à William Heath, parlant en son nom personnel, la vie est chose dure qui serre de trop près, perpétuellement nous fait mal à l'âme. A sentir ses liens un moment se relâcher, on peut éprouver de clairvoyantes douceurs.

Nous voyons déjà de quelle sorte est le rêve chéri par Proust, c'est un rêve *clairvoyant* par opposition au *rêve obscur et lourd* de ceux qui agissent, c'est proprement l'analyse, l'exercice acéré de l'intelligence. On s'étonne que certains critiques aient pu accuser Proust de « s'allier à

la sensation sans réserver les droits de l'intelligence » et de « se condamner à ne point sortir des vérités momentanées et fragmentaires de la sensation ». Le propre de Proust, c'est au contraire de ne jamais se fondre dans la sensation, de la regarder du dehors, d'analyser sa genèse, son évolution, son aboutissement, de trouver sa loi, bref de faire strictement à son propos œuvre intellectuelle. Découragé de son incapacité à vivre, il en vient à se retirer en marge de la vie et à la reconstituer en lui :

> Je compris, dit-il, que jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fît nuit sur la terre.

Le miracle proustien, étant donnée cette méthode, c'est précisément de ne nous avoir pas donné dans la *Recherche du Temps perdu*, de la « vie reconstituée », au sens où l'on parle de « pierres reconstituées », c'est-à-dire fausses, mais de la vie vivante, bien que systématisée.

*
* *

Quand on s'est bien rendu compte des relations étroites qui unissent les théories de Proust

sur l'amour à ses idées générales sur la vie, et celles-ci à son état maladif, à son aboulie, à son incapacité à l'action, on tient les deux bouts de la chaîne.

Mais cette chaîne n'a pas été forgée sans souffrances, sans rébellion. L'élément tragique des *Plaisirs et les Jours,* c'est la lutte que Proust soutient pour ne pas s'accepter, pour se transformer, pour se rendre semblable aux autres. C'est en désespoir de cause qu'il en viendra à s'accepter tel qu'il est, à justifier sa façon d'être, à la glorifier, à affirmer sa supériorité sur toutes les autres, à montrer que l'artiste est en définitive le seul sage.

Rien de plus curieux que de voir s'opérer cette lente acceptation de lui-même par Proust, que de constater de page en page le glissement continu du point de vue moral au point de vue psychologique et esthétique. A l'origine nous trouvons cette formule de vie : *vivre pour valoir et mériter.* Au point d'arrivée : *l'immoralité chez des êtres d'une conscience délicate,... trop faible pour vouloir le bien.* Au point de départ, cette affirmation : *On ne trouve le bonheur qu'à faire ce qu'on*

aime avec les tendances profondes de son âme. Au point d'arrivée la mondanité la plus vide, la plus vaine. Et dans l'entre-deux, l'habitude, la terrible ennemie de la volonté, qui vous empêche de vous sauver, qui *tue votre âme*:

> Les besoins profonds d'imaginer, de créer, de vivre seule et par la pensée, et aussi de se dévouer, tout en la faisant souffrir de ce qu'ils n'étaient pas contentés, tout en l'empêchant de trouver dans le monde l'ombre même d'une joie, s'étaient trop émoussés, n'étaient plus assez impérieux pour la faire changer de vie, pour la forcer à renoncer au monde et à réaliser sa véritable destinée.

Phrase terrible si on l'applique aux vingt ans de Proust et qui traduit sa désolation, le drame de son impuissance à fuir le monde et le plaisir. Et ce plaisir revêt le plus souvent la forme du vice: si l'on ose voir dans la *Confession d'une jeune fille* la méditation autobiographique qui s'y cache sans aucun doute, on mesurera encore mieux cette lutte désespérée contre lui-même où Proust se sent vaincu d'avance ; toutes les allusions à la tendresse et au déchirement maternels prennent là toute leur valeur tragique.

Il faut voir quelles ressources d'intelligence, quelle souple duplicité Proust met en jeu pour

se justifier à ses propres yeux. Voici par exemple une justification du vice :

La vie est étrangement facile et douce avec certaines personnes d'une grande distinction naturelle, spirituelles, affectueuses, mais qui sont capables de tous les vices, encore qu'elles n'en exercent aucun publiquement et qu'on n'en puisse affirmer d'elles un seul. Elles ont quelque chose de souple et de secret. Puis leur perversité donne du piquant aux occupations les plus innocentes, comme se promener la nuit, dans des jardins.

Et dans cette adresse à une snob, Proust ne tente-t-il pas, en dépit de l'ironie, une justification partielle de sa propre mondanité ?

La figure de vos nouveaux amis s'accompagne dans votre imagination d'une longue suite de portraits d'aïeux... Votre rêve solidarise le présent au passé. L'âme des croisades anime pour vous de banales figures contemporaines, etc., etc...

C'est à lui-même encore qu'il adresse cette exhortation, qui nous le montre renonçant à lutter pour vivre :

Pourquoi surtout vous acharner à vouloir jouir du présent, pleurer de n'y pas réussir ? Homme d'imagination, vous ne pouvez jouir que par le regret ou dans l'attente, c'est-à-dire du passé ou de l'avenir.

Une des définitions les plus tentantes de Proust serait peut-être celle-ci : l'homme pour

qui le présent n'existe pas. Autrement dit : qui est retranché de la vie active. On imagine ce qu'il a pu souffrir de cette exclusion jusqu'au jour où il a été sûr que sa façon à lui de *valoir et mériter*, c'était d'écrire, de retrouver le temps perdu, mieux encore de se soustraire au temps.

Ce thème de l'hostilité au présent, qui est implicite dans toute la *Recherche du Temps perdu*, n'y revêt jamais de formes aussi nettes que dans *les Plaisirs et les Jours*, il n'en est pas moins, avec celui de l'habitude, le plus important de son système :

> A peine une heure à venir nous devient-elle le présent qu'elle se dépouille de ses charmes. — Loin de soupçonner dans l'essence même du présent une imperfection incurable, nous accusons la malignité des circonstances particulières... d'avoir empoisonné notre bonheur.

Mais avant d'aboutir à toutes ces certitudes, que d'hésitations, que de combats, avant de trouver le calme, que d'inquiétudes et de remords, dont la *Confession d'une jeune fille* est le plus probant témoignage. Le trouble où se débat encore Proust dans *les Plaisirs et les Jours* se marque par les sanctions terribles dont il conclut chacun de

ses récits. Presque toujours le héros ou l'héroïne meurt après avoir porté sa coupable passion au paroxysme. Le vice est châtié, le renoncement à soi-même ne l'est pas moins.

*
* *

On pourrait mener beaucoup plus loin l'analyse des *Plaisirs et des Jours* considérés comme matière autobiographique, mais l'accumulation des détails n'ajouterait rien, croyons-nous, à l'essentiel de la conclusion qu'il nous semble légitime et nécessaire d'en tirer. Si l'on admet (et il serait bien téméraire de ne pas l'admettre) que *les Plaisirs et les Jours* sont des confessions à peine déguisées, il faut en conclure que « le merveilleux esprit d'observation » de Proust dont parlait Anatole France dans sa *Préface* n'est ni à l'origine des *Plaisirs,* ni par conséquent à celle d'*A la Recherche du Temps perdu*. Et c'est dans cette démonstration que réside avant tout l'importance des *Plaisirs*. A l'origine non seulement de « Marcel » et de « Swann », mais encore à l'origine de « Charlus », de « M^me^ Verdurin », en somme de tous les personnages centraux du

livre, de tous ceux qui ne sont pas reflets ou « plastrons » (comme Odette, la duchesse de Guermantes, Albertine), il y a Proust. Tous ses personnages sont issus de lui par scissiparité et c'est seulement ensuite qu'il les a enrichis de traits empruntés à d'autres. A l'origine d'*A la Recherche du Temps perdu*, il y a non pas des individus, mais des sentiments que Proust a réussi à animer, à personnifier.

Proust ne copie pas ses personnages ; il n'a nul besoin de modèles ; il découvre ses héros par introspection au fond de lui, dans les souvenirs de ce qu'il a été ou redouté d'être ; il les pétrit d'abord de sa propre substance. C'est seulement, dans un second temps, qu'il les étaie de faits extérieurs observés et les relie aux grandes lois psychologiques, issues de sa réflexion.

(*1926.*)

CHAPITRE III

« ALBERTINE DISPARUE »

Ouvrage posthume, *Albertine disparue* n'est qu'un brouillon. On ne conseillerait à personne d'aborder Proust par ces deux tomes ; il est à présumer que personne n'en aura l'idée. Et seuls les « proustiens » convaincus parviendront à cette dernière tranche d'*A la recherche du temps perdu*. A ceux-là, *Albertine disparue* apportera un plaisir d'une qualité rare et nouvelle. Il ne s'agit plus, comme avec la *Prisonnière*, d'un épisode mené à bout, remanié, corrigé, bien que par un agonisant d'une vitalité diminuée et d'un sens critique parfois défaillant. Il s'agit du premier état d'un texte, d'un premier jet qui permet de mesurer l'impétuosité de l'inspiration, la violence du jaillissement chez Proust. Document unique pour saisir le mécanisme de son art.

Le travail de remaniement auquel il se livrait était, on peut s'en rendre compte maintenant, pour une part un travail de rabotage et de fignolage des formules, pour une autre un travail d'ordre architectural, destiné à équilibrer les diverses parties de l'œuvre, à étoffer tel développement à peine amorcé pour faire juste contrepoids à tel autre parvenu du premier coup à sa pleine expression.

Les cent premières pages d'*Albertine disparue* et, dans les chapitres suivants, toutes celles qui ont trait à la fuite, à la mort d'Albertine, à la souffrance de Marcel, aux « progrès irréguliers de l'oubli » jusqu'à cet oubli même, sont d'une seule coulée et leur abondance, leur complexité apparaissent excessives, presque inhumaines. Peut-être aussi non dépourvues de monotonie et donnant parfois l'impression (d'ailleurs fausse, à y regarder de tout près) que Proust se répète. Tous les ingrédients coutumiers, déjà presque trop connus, de l'analyse, de la psychologie proustiennes, s'y retrouvent sans exception : subjectivité de l'amour, intermittences du cœur, toute-puissance de l'habitude, renouvellement

incessant du moi, force et faiblesse à la fois du souvenir, modalités de la souffrance, multiplicité d'aspects des sentiments ou des vices. Proust les a déjà utilisés à satiété à propos de la jalousie de Swann pour Odette, de la mort de la grand'mère, de l'oubli de Gilberte, de la jalousie de Marcel pour Albertine. Il est vrai que la situation nouvelle — mort d'une femme aimée et jalousée qui vous a abandonné — prêtait à des variations infinies sur les grands thèmes proustiens.

Précisément, l'impression qui s'impose ici est qu'il s'agit de variations, de fugues psychologiques écrites avec une virtuosité, une maîtrise, on serait tenté de dire, une « gratuité » incomparables par un homme en pleine domination de ses moyens, de ses méthodes et de ses idées générales, mais quelquefois aussi par un homme en pleine possession des moyens, du cosmos, des poncifs proustiens plutôt que par leur créateur. *Albertine disparue* (du moins la partie qui concerne Albertine) aurait pu être écrite par un disciple admirablement doué de Proust. Et si, au lieu de s'abandonner à son plaisir, on voulait se montrer sévère, on serait par instant porté à

appliquer à ce tome la remarque que Proust y a glissée au sujet de M. de Norpois :

> M. de Norpois, chez qui l'âge avait éteint ou désordonné les qualités les plus belles, en revanche avait perfectionné en vieillissant « les airs de bravoure », comme certains musiciens âgés en déclin pour tout le reste acquièrent jusqu'au dernier jour pour la musique de chambre, une virtuosité parfaite qu'ils ne possédaient pas jusque-là.

Mais non, le début de cette citation ne saurait s'appliquer avec justesse au Proust d'*Albertine disparue,* dont la vitalité a gardé sa vigueur première, et qui n'a rien perdu de la disponibilité permanente de sa vision, de son intelligence, ni de son intuition. On n'en peut retenir que ceci : *une virtuosité parfaite dans les airs de bravoure.* Mais cela du moins mérite d'être retenu.

Jamais encore, en effet, Proust n'avait atteint dans le maniement de ses « idées », de sa psychologie à une aisance, à une sûreté aussi complètes. Il ne tâtonne plus. Comme un vieux médecin spécialiste, qui, dans tout ce qui a trait à sa spécialité, émet des diagnostics pour ainsi dire automatiques, Proust suit ici presque automatiquement les étapes de la souffrance et de

l'oubli et trouve sans effort à chaque instant les formules les plus précises qu'il ait jamais données. C'est sans aucun doute dans *Albertine disparue* qu'on rencontre le plus grand nombre de maximes générales, isolables et qui, rassemblées bout à bout, donneraient l'idée la plus complète et la mieux définie du système psychologique de Proust.

Mieux encore qu'une série de diagnostics spontanés, c'est au chevet d'un malade d'hôpital, en présence d'un beau cas pathologique, la leçon d'un grand clinicien qui extrait du cas d'espèce qui lui est soumis la série de maximes générales propres à confirmer sa théorie globale de la médecine.

L'impression du lecteur (du lecteur qui a lu les volumes précédents, bien entendu) sera de se trouver devant une analyse moins vraie, moins fidèlement scrupuleuse, moins vivante aussi que dans *Swann* ou dans *Sodome*, de ne pas y suivre le mouvement moléculaire de la réalité à travers le verre grossissant de la vision proustienne, comme lorsqu'il revivait la jalousie de Swann ou la mort de la grand'mère. Proust en « met trop » cette fois, il

en « rajoute » ; plutôt que le mémorial de la douleur de Marcel et de son acheminement vers l'indifférence, il nous présente la reconstitution idéale, paléontologique (à la façon de Cuvier et de sa vertèbre) de ce que seraient cette douleur et les progrès de l'oubli chez un être idéalement doué pour éprouver. C'est ainsi qu'il convient d'entendre la qualification de « presque inhumain » employée plus haut.

Ce qui n'empêche qu'il y ait dans ces pages des découvertes, des révélations aussi frappantes et imprévues que dans les tomes précédents : cette idée, par exemple, qu'avant d'arriver à l'oubli, l'amour repasse en sens inverse par toutes les phases qu'il a traversées depuis sa naissance et finit par aboutir à la même disponibilité affective, et dans le cas particulier de Marcel, au même désir indivis pour tout un groupe de jeunes filles. Cette idée psychologiquement si curieuse et si féconde n'avait pas encore été exprimée par Proust et personne avant lui ne l'avait, croyons-nous, formulée. On pourrait citer sans peine vingt autres traits aussi neufs, aussi suggestifs.

Mais il reste à se demander si cet apparent détachement d'avec le « je », ce léger recul pris par Proust, qui d'abord déçoit un peu, ne marque pas une victoire du subjectivisme sur lui-même et comme son objectivation. S'il en est ainsi, *Albertine disparue* apporte dans l'œuvre de Proust une nouveauté, non pas inattendue, mais patiemment poursuivie, atteinte enfin et nous offre l'aboutissement de la recherche proustienne, l'équivalent dans le domaine de la psychologie amoureuse de l'histoire naturelle des esprits, rêvée par Sainte-Beuve. Proust est parvenu à schématiser les causes, les progrès, les effets, l'évanouissement d'un sentiment en dehors de l'individu qui l'éprouve et dont la variation individuelle dépend de contingences propres à chaque cas particulier, mais toutes du même ordre pour un sentiment donné. Il en arrive ainsi à une synthèse, à une généralisation des sentiments, de même espèce que celle des classiques, de Racine, de Marivaux. Le processus de l'amour, de l'oubli, beaucoup plus compliqué qu'on ne l'avait cru jusqu'ici, mais pourtant possible à réduire à quelques lois, est bien le même chez

tous les hommes. Au terme de la psychologie subjective de Proust, on trouve une sorte de psychologie sociologique, d'universalisme mental et sentimental. Les sentiments existent *en soi*, mais d'une existence contradictoire et hétérogène toute différente de celle que nous décrivait la psychologie classique.

Le *Temps retrouvé* est venu souligner, en l'expliquant, ce caractère d'*Albertine disparue*. L'œuvre proustienne suit dans son déroulement et sa progression dans la durée les mêmes transformations que son héros central. Au fur et à mesure que le « narrateur » prend conscience de lui-même, qu'il échappe en vieillissant aux tromperies de son imagination, aux élans de sa sensibilité (tromperies et élans vitaux, sans lesquels on ignorera toujours ce que c'est que vivre), les tomes du *Temps perdu* s'évadent de la description et de l'analyse pour en arriver à formuler les grandes lois de la sensibilité.

*
* *

Que des lois sentimentales, psychologiques fixes existent, c'est la grande, l'essentielle nou-

veauté qu'apporte *Albertine disparue*, mais ce n'est pas l'unique. Non seulement on y trouve confirmation de l'ordonnance concertée, de la composition architecturale du roman proustien, niée jusqu'ici par nombre de ses admirateurs, mais encore on y goûte la révélation imprévue des dons de romancier romanesque, d'inventeur de situations et des dons de « conteur pur » de Proust. Proust, romancier d'action, voilà une autre des grandes nouveautés que nous réservait *Albertine disparue*, une notion de plus à ajouter à l'idée que nous nous faisons de lui.

La suite surprenante d'événements qui mettent à nouveau Marcel en présence de Gilberte, devenue M^lle^ de Forcheville, est composée, dosée, machinée, menée avec une entente de l'art des préparations et des coups de théâtre que les professionnels du genre pourraient justement envier.

On en peut dire autant de la péripétie (un peu forcée cependant) du télégramme de Venise qui laisse croire quelques jours à Marcel qu'Albertine, déjà tout à fait morte en lui, n'est en réalité pas morte. Notons ici, toujours pour ceux qui

doutaient qu'*A la recherche du temps perdu* fût un ouvrage strictement composé que, pour se produire avec un minimum de vraisemblance, cette péripétie a dû être préparée dès *Les Jeunes filles en fleurs,* lors du choix du prénom d'Albertine, dont une syllabe est commune avec le prénom de Gilberte et que Proust a soin d'augmenter la crédibilité en insistant dans le chapitre intitulé : *M^lle de Forcheville* sur la déformation graduelle de l'écriture de Gilberte.

Pour bien montrer quel conteur bref eût pu être Proust, c'est la rencontre de M^me Sazerat et de M^me de Villeparisis à Venise qu'il convient de citer. Cette rencontre, elle aussi, a été préparée de loin :

> Ma mère aimait bien M^me Sazerat, la plaignait de son infortune — suite des fredaines de son père ruiné par la duchesse de X... — infortune qui la forçait à vivre presque toute l'année à Combray, avec quelques semaines chez sa cousine à Paris et un grand « voyage d'agrément » tous les dix ans.

Cette duchesse de X..., ne sera autre que M^me de Villeparisis et ce « voyage d'agrément » de tous les dix ans sera celui qui conduira

M^me^ Sazerat à Venise en même temps que Marcel et la mettra pour la première fois en présence de M^me^ de Villeparisis,

en premières noces, la duchesse d'Havré, belle comme un ange, méchante comme un démon, qui a rendu fou le père [de M^me^ Sazerat], l'a ruiné et abandonné aussitôt après... :

Je menai M^me^ Sazerat, tremblante d'émotion, jusqu'au restaurant et je lui montrai M^me^ de Villeparisis.

Mais comme les aveugles qui dirigent leurs yeux ailleurs qu'où il faut, M^me^ Sazerat n'arrêta pas ses regards à la table où dînait M^me^ de Villeparisis et cherchant un autre point de la salle :

— Mais elle doit être partie, je ne la vois pas où vous me dites.

Et elle cherchait toujours, poursuivant la vision détestée, adorée, qui habitait son imagination depuis si longtemps.

— Mais si, à la seconde table.

— C'est que nous ne comptons pas à partir du même point. Moi, comme je compte, la seconde table, c'est une table où il y a seulement, à côté d'un vieux monsieur, une petite bossue, rougeaude, affreuse.

— C'est elle !

Certes on pourra remarquer que cette rencontre, aussi bien que les retrouvailles de Gilberte ou l'épisode du télégramme — gens qui ne se reconnaissent pas ou qui se prennent pour d'autres — appartient à un même ordre de

péripéties, exactement à celui du quiproquo, et que le quiproquo est le ressort ordinaire du vaudeville. Mais il est exact de dire que, traduit en action, le système psychologique de Proust fait de la vie une sorte d'énorme vaudeville pathétique, de la même façon que le système parallèle de Pirandello, dont l'*Henri IV* a pu être qualifié de vaudeville tragique.

*
* *

Dans les trente dernières pages d'*Albertine disparue,* Proust a accumulé à plaisir d'autres péripéties, d'autres coups de théâtre (l'inversion de Saint-Loup par exemple). Et l'on voit de reste quel inventeur de sujets mouvementés aurait pu être Proust s'il s'y était appliqué.

Autre nouveauté d'*Albertine disparue* et qui permet de mesurer la grandeur de Proust : ses pages sur Venise. Pour la première fois, il aborde dans son œuvre un « air de bravoure » déjà chanté par d'innombrables prédécesseurs, et du ton le plus naturel, le plus simple, il nous présente de Venise une vision originale, que personne n'avait songé à noter avant lui et qui se

trouve être une des plus révélatrices qui aient jamais été données sur la ville des Doges.

La forme du chapitre sur Venise, il faut bien le dire, n'est pas au point. Elle est souvent incertaine, pâteuse, et d'autant plus gauche qu'elle s'attaque à des choses très difficiles à formuler, à suggérer. Pour pleinement goûter les pages sur Venise, il convient de s'en tenir au contenu, sans chercher à comparer les phrases de Proust à celles de ses plus brillants aînés, Gautier, Barrès ou d'Annunzio.

Une minutieuse analyse serait nécessaire pour ne rien omettre de l'apport de Proust sur Venise. Le côté « familier », quotidien de Venise (qui lui est commun avec toutes les autres villes d'Italie et qu'Emilio Cecchi a lui aussi noté subtilement dans *Venezia minore*) frappe tout de suite Proust. Il goûte là « des impressions analogues à celles de Combray, mais transposées selon un mode entièrement différent et plus riche ». Le côté « familier » de Venise ne lui ôte rien de sa « richesse », de sa noblesse. Et c'est bien un des prestiges les plus puissants de l'Italie tout entière que ce mélange de familiarité et de

grandeur, cet abandon sans vulgarité, cette manière de hausser l'homme, sans rien lui ôter de son aisance, sur un plan plus élevé, plus opulent :

Comme à Combray les bonnes gens de la rue de l'Oiseau, dans cette nouvelle ville aussi les habitants sortaient bien des maisons alignées l'une à côté de l'autre dans la grande rue, mais ce rôle de maisons projetant un peu d'ombre à leurs pieds était à Venise confié à des palais de porphyre et de jaspe au-dessus de la porte cintrée desquels la tête d'un Dieu barbu (en dépassant l'alignement, comme le marteau d'une porte à Combray) avait pour résultat de rendre plus foncé par son reflet, non le brun du sol, mais le bleu splendide de l'eau.

Venise, l'Italie, c'est pour Proust la vie de tous les jours, mais composée d'une matière plus riche, comme la jouissance que donne la statue originale en marbre dont on n'avait jusque-là connu et possédé qu'un moulage en plâtre.

Conséquence :

Puisqu'à Venise, ce sont des œuvres d'art, des choses magnifiques, qui sont chargées de nous donner les impressions familières de la vie, c'est esquiver le caractère de cette ville, sous prétexte que la Venise de certains peintres est froidement esthétique dans sa partie la plus célèbre qu'en représenter seulement... les aspects misérables, là où ce qui fait sa splendeur s'efface, et pour ren-

dre Venise plus intime et plus vraie lui donner de la ressemblance avec Aubervilliers.

Autre aspect de Venise mis en relief par Proust, la mer humanisée, devenue citadine, *se prêtant à faire la fonction de voie de communication* entre des maisons, se glissant sous les ponts, mer bordée d'une *chaîne de falaises de marbre* qui sont *des palais et des habitations privées* et qui font penser à *des sites de la nature, mais d'une nature qui aurait créé ses œuvres avec une imagination humaine.* Et même au large, la mer continue à rester liée à Venise, à donner *des impressions urbaines.*

Ces diverses sensations sont condensées par Proust en cette formule synthétique : *Venise où les simples allées et venues mondaines prennent en même temps la forme et le charme d'une visite à un musée et d'une bordée en mer.*

Ce sont des impressions plus banales, mais rendues avec une subtilité difficile à égaler, qu'on trouve dans la page consacrée à la découverte soudaine d'un vaste *campo — belle place exilée — caché dans un entrecroisement de ruelles comme ces palais de contes orientaux où on mène la*

nuit un personnage qui, ramené chez lui avant le jour, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve et qu'il est incapable en effet, malgré de longues recherches, de retrouver les jours suivants.

*
* *

De même que c'est dans *Albertine disparue* qu'il conviendra de venir chercher les données essentielles et définitives du système psychologique de Proust, de même c'est là qu'il faudra venir chercher les données essentielles de son style.

On y verra d'abord que, comme tous les styles originaux, il est édifié sur un langage oral, qu'il a pour point de départ la parole, une façon particulière de s'exprimer. Thibaudet remarque que le point de départ du style de Flaubert, c'est le langage à fond provincial et sans doute à prétention puriste de la bonne bourgeoisie rouennaise. Le point de départ de celui de Proust, c'est le langage des salons parisiens de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie. Proust est sans doute depuis le naturalisme le seul écrivain français dont le style repose sur

le langage vivant de certains salons, où persiste encore quelque chose du langage de la cour. (Et notons entre parenthèses que, Proust excepté, tous les autres styles français significatifs de ce temps sont issus du parler paysan, celui de Péguy, celui de Claudel, celui d'Alain.)

Ce qui frappe dans la façon de s'exprimer des gens de salon, c'est moins leur lexique que leur syntaxe, leur art d'enchaîner les phrases les unes aux autres, de ne pas laisser d'interstice pour l'interruption (exactement le contraire de la conversation hachée, du dialogue crépitant d'une certaine bourgeoisie « à la page »). Ce sont les dernières personnes qui monologuent. On voit à quel point ce langage monologué s'adaptait à la fois au tempérament et au dessein de Proust.

Ce qui dans ce style appartient en propre à Proust, c'est d'abord son lexique emprunté à la terminologie scientifique, à la technique des autres arts, au vocabulaire symboliste, c'est ensuite l'emploi des temps et des modes, l'abus du conditionnel passé, le plus souvent transcrit sous sa forme identique à la subjonctive (*il eût pensé, il eût eu* de préférence à *il aurait pensé, il*

aurait eu) et surtout les glissements d'un temps à un autre, de l'imparfait au passé défini, au passé indéfini, au présent, au conditionnel dans une même longue phrase.

Les grammairiens dans cent ans noteront également que le style de Proust a marqué le retour dans le récit du style indirect, de plus en plus abandonné en France depuis cent ans, et même, pourrait-on dire en exagérant, depuis Voltaire, Style propre à l'analyse intérieure, aux réflexions sur les pensées et les propos d'autrui (que le monologue intérieur tâche d'esquiver et que bien avant le monologue intérieur, Stendhal essayait d'esquiver en écrivant : « *Fabrice pensait : si je, etc...* »).

On notera aussi les défauts inhérents à ce style d'origine « aristocratique », les emplois vicieux de « lequel, duquel » et des constructions syntaxiques souvent hasardeuses (savoureuses aussi parfois).

*
* *

Il y aurait bien d'autres nouveautés à souligner dans *Albertine disparue*. Signalons

simplement pour terminer la disparition totale de ce snobisme qui semblait inhérent à la nature de Proust et non un objet d'étude pour lui, et ne cherchons pas à conclure. On ne pourra conclure sur Proust qu'après publication de la dernière ligne du *Temps retrouvé*.

(*Janvier 1926.*)

CHAPITRE IV

« LE TEMPS RETROUVÉ »

Les deux tomes du *Temps retrouvé,* s'ils confirment sur bien des points les idées du lecteur attentif quant au contenu et au but de l'œuvre proustienne, en élargissent les bases, la portée et, si l'on peut dire, la finalité d'une façon imprévue, mais qui aurait pu n'être pas imprévisible pour un lecteur plus attentif encore. C'est pourquoi, malgré les redites, le manque de « mise en place », les nombreux lapsus grammaticaux ou autres dont certains auraient dû être redressés (*moitié tristesse réelle, moitié énervement de cette vie, moitié simulation...* pour n'en citer qu'un), ces brouillons du *Temps retrouvé* prennent dans l'ensemble de l'œuvre une place privilégiée et peut-être la plus importante avec *Du côté de chez*

Swann. Du point de départ au point d'arrivée, le cercle se ferme si parfaitement que l'itinéraire indispensable qui passe par Combray, Balbec, Sodome et Gomorrhe en paraît abrégé et comme survolé.

Personne aujourd'hui ne conteste plus l'unité d'*A la recherche du Temps perdu,* personne ne souscrirait plus à cette assertion formulée dans l'*Hommage* de 1923 : « Proust ne compose pas... » Mais certains se rappellent l'annonce faite en 1913 d'un roman en trois volumes, et tout en admettant la volonté initiale de composition, se fondent sur l'ampleur prise par *A la recherche du Temps perdu,* sur les « ajoutages » de Proust, pour nier que cette volonté initiale ait été entièrement respectée par lui. Ceux-là reprennent à leur compte la théorie des digressions. Ils consentent bien que Proust ait eu un plan précis au départ, mais ils estiment qu'il a, chemin faisant, perdu le sens des proportions. *Le Temps retrouvé* témoigne qu'il n'en est rien et que la composition d'*A la recherche du Temps perdu,* tout en embrassant une matière beaucoup plus vaste que celle qu'avait prévue Proust à l'origine,

n'a rien perdu de sa rigueur, qu'elle est en réalité plus rigoureuse et plus respectueuse des proportions qu'on n'avait pu jusqu'ici le supposer, comme *le Temps retrouvé* démontre que le sujet choisi par Proust loin d'être restreint et particulier, est plus vaste encore qu'il n'apparaissait même à ceux qui y voyaient la fusion d'une société aristocratique et d'une société bourgeoise, la fusion des Guermantes et des Verdurin-Swann.

> Des changements produits dans la société, je pouvais d'autant plus extraire des vérités importantes et dignes de cimenter une partie de mon œuvre qu'ils n'étaient nullement, comme j'aurais pu au premier moment être tenté de le croire, particuliers à notre époque (II, 150).

Le sujet sociologique, c'est en réalité la naissance, la vie, la mort et la renaissance d'une société, le brassage éternel des groupes sociaux par le temps qui les détruit et les renouvelle en un demi-siècle environ, comme le sujet psychologique, c'est l'évolution dans la durée d'un certain nombre de personnages représentatifs et la prise de conscience de lui-même et des grandes lois de la vie morale par le héros central.

*
* *

Quant à la composition, la matinée chez la princesse de Guermantes, qui occupe les deux tiers du second tome du *Temps retrouvé,* achève de nous éclairer à son sujet. Ce qui restait à justifier, c'étaient les énormes morceaux consacrés à des réceptions mondaines. Nous nous rendons compte maintenant que la réception chez M^me^ de Villeparisis, le dîner chez la duchesse de Guermantes, la première soirée chez la princesse de Guermantes, la soirée Verdurin, la matinée chez la princesse de Guermantes d'après-guerre qui n'est autre, cette fois, que M^me^ Verdurin, représentent, selon un mot récent de Ramon Fernandez, « des coupes spatiales, pratiquées dans la durée », dans la durée de cette société et de ses composants. Rien ne serait plus aisé que de montrer comment les épisodes de ces différentes cérémonies mondaines se répondent rigoureusement chacun à chacun, comment aussi ces cérémonies sont autant de stations et de belvédères sur la société en voie de transformation (comme l'est à tout moment toute société), ce que Proust appelle de

perpétuels regroupements de forces destinés à faire *apparaître les faces les plus opposées* des caractères et à varier les points de vue du lecteur. De même, ces reprises d'un sujet identique : amour et jalousie de Swann pour Odette, amour et jalousie de Marcel pour Albertine, amour pour M^me^ de Guermantes, amour pour Gilberte s'équilibrent pour une vérification plus complète des grandes lois psychologiques.

Notons encore, comme une preuve de cette composition rigoureuse, le rapport nécessaire du moindre détail au tout, le « bouclage » et l'explication des moindres allusions : par exemple nous apprenons que c'était Théodore qui avait écrit une si charmante lettre à Marcel pour son article du *Figaro* ; l'humiliation de M^me^ de Sainte-Euverte à la soirée Guermantes par le baron de Charlus préparait la dernière scène où le baron la salue si humblement aux Champs-Élysées.

S'il paraît utile d'insister sur la composition d'*A la recherche du Temps perdu*, c'est qu'elle a dans l'œuvre une importance primordiale. Cette composition, — hantise de Proust — sert à mettre en valeur, à organiser la partie didac-

tique, intellectuelle de son œuvre, destinée à encadrer la réalité poétique extra-temporelle, *trop rare pour que l'œuvre d'art puisse être composée seulement avec elle*, la partie constituée par ces *vérités que l'intelligence cueille à claire-voie, vérités que l'intelligence dégage directement de la réalité, vérités relatives aux passions, aux caractères, aux mœurs* (II, 52-53) et qui, dans *A la recherche du Temps perdu,* se rapportent pour la plupart au Temps, *au Temps dans lequel baignent et s'altèrent les hommes, les sociétes, les nations* (II, 101) et aux *grandes lois morales* qui *diffèrent peu selon la valeur intellectuelle des individus* (II, 29) ; de sorte que presque tout chez Proust est reconstitution, composition dans le temps d'individus fictifs à l'aide de fragments réels de durée assemblés, rendus cohérents. L'effort de cohérence, de composition, qui aboutit dans les derniers volumes insuffisamment travaillés à un schématisme d'automates, est donc essentiel chez Proust.

Mais cette composition, ces « études » du Temps et des lois morales ne sont pas l'essence de l'art, selon Proust, elles l'*enchâssent,* le *sertissent,* le complètent. L'essence de l'art est atteinte

à travers un miracle, le miracle de la remémoration involontaire qui supprime le temps et nous fait atteindre l'essence des choses. Ce miracle, il s'est déjà produit sous nos yeux, dans *Du côté de chez Swann,* lorsque Marcel trempait sa madeleine dans le thé. Il se reproduit ici trois fois de suite, le jour de la matinée chez la princesse de Guermantes. Deux pavés inégaux de l'avenue des Champs-Élysées transportent Marcel à Venise sur deux dalles inégales de Saint-Marc ; le bruit d'une cuiller, l'empois d'une serviette à thé le transportent à Balbec. Chaque souvenir ressuscite toutes les circonstances, *les parfums, les sons, les projets, les climats* (II, 39) de la minute passée à laquelle il se réfère. *Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps* (II, 16).

Cette contemplation *d'éternité* (19) est *le seul plaisir fécond et véritable* (20) que l'homme puisse connaître. Nous ne nous réalisons pleinement en effet ni *dans la jouissance matérielle, ni dans l'action affective* (23). Mais ce miracle du réveil d'une impression est *fugitif* (19). Il ne dure que si nous le fixons en le convertissant en un *équi-*

valent spirituel qui est l'œuvre d'art. Autrement dit nous n'accomplissons notre plus haute, notre véritable destinée d'homme que si nous avons assez de volonté pour profiter du miracle fugitif, pour saisir cette réalité extra-temporelle de l'art, la seule réalité où nous puissions nous saisir dans notre vérité foncière, désintéressée, poétique. Il n'est en effet aux yeux de Proust de vérité humaine profonde que poétique. Cette vérité poétique est-elle communicable par l'art? En partie seulement tant elle est subjective (34). C'est pourtant par l'art seul que nous pouvons *sortir de nous* :

> Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a des artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient leur rayon spécial (49).

L'œuvre d'art est un *appareil d'optique* qui donne une vision originale du monde.

Nous arrivons ici à une conclusion dont la portée nous échappait encore avant la publica-

tion du *Temps retrouvé*. Il semblait que Proust aboutît à une dispersion du moi et n'allât pas plus loin. Son mysticisme de la mémoire semblait sans issue. Il n'en était rien. Après avoir jeté à bas le mythe du caractère, de la personnalité « donnée » à l'homme, il nous montre la voie pour nous conquérir, pour reconstruire le monde, en nous affranchissant du temps. Pour y arriver, il nous avertit qu'il faut commencer par nous purger de toute passion. L'humain, aux yeux de Proust, se caractérise par un détachement de tout. Tant que la poussée animale des sens, de l'hérédité et de l'imagination se fait sentir, le déterminisme le plus absolu nous gouverne. Notre liberté naît avec la sagesse. Ne disons pas que reconstruire le monde avec quelques impressions ressuscitées est un exercice impossible ou vain. Il est bien vrai que seules nous appartiennent vraiment les minutes qui se sont imprimées en nous si profondément qu'elles refont de nous-mêmes, quand un choc les ranime, tout ce que nous étions quand elles nous avaient frappés. Aussi bien ces impressions ne se suffisent-elles pas ; elles exigent de nous un

effort spirituel intense pour aboutir à fixer leur réalité. Le surimpressionnisme de Proust consiste dans cette sublimation poétique, dans cette spiritualisation de l'impression ressuscitée.

Il faudrait longuement s'arrêter ici sur l'antiréalisme de Proust, sur sa notion de l'art conçu comme *un rapport* entre deux objets différents, métaphore *rapprochant une qualité commune à deux sensations,* dégageant *leur essence en les réunissant* et les enchaînant *par le lien indescriptible d'une alliance de mots* (40).

Cette révélation en nous de l'humain, traduisible en œuvre d'art, rejette vers l'animalité tout ce qui est entaché de passion, d'imagination. *Le Temps retrouvé* précise avec force cette vue. Tandis que tout le souci d'André Gide dans *Corydon* ou dans *Si le grain ne meurt* est de combattre la thèse de l'anomalie et de considérer l'homosexualité comme un phénomène particulier, mais naturel et non pervers, Proust considère tout amour, même normal, comme une forme de perversion et d'aberration à base de rêve. Ce rêve est dicté le plus souvent par un caprice de l'hérédité :

(Il est possible que Morel, étant excessivement noir, fût nécessaire à Saint-Loup comme l'ombre l'est au rayon de soleil. On imagine très bien dans cette famille si ancienne un grand seigneur blond... recélant à fond de cale un goût secret pour les nègres) (I, 18)

ou encore le *rêve de virilité* de M. de Charlus enchaîné, hanté de *croix de justice, de tortures féodales*, dans son *imagination moyenâgeuse* (I, 199) ; parfois par une circonstance fortuite. Rêves inconscients et mystérieux, mais *les maladies du corps elles-mêmes, du moins celles qui tiennent d'un peu près au système nerveux ne sont-elles pas des espèces de goûts particuliers ou d'effrois particuliers contractés par nos organes, nos articulations* (I, 199). Après cet enfer de la passion, Proust nous entr'ouvre le paradis de l'humain et de l'art.

Telles sont les premières réflexions que suggère le « proustisme » revu et complété du *Temps retrouvé*, mais ces deux derniers tomes ouvrent sur l'œuvre tant de perspectives nouvelles que l'ensemble s'en trouve modifié et sa signification élargie et haussée. Pour tout dire d'un mot, l'œuvre négative de Proust s'y change en une œuvre positive. Mais il serait injuste que l'éclairage nouveau de toute l'œuvre qu'apporte *le*

Temps retrouvé fît négliger les admirables pages qu'il contient sur la guerre à l'arrière, les premières où un auteur ait réussi à dominer le monstrueux sujet et à garder ses distances en le décrivant.

(*Décembre 1927.*)

CHAPITRE V

UN DÉBAT AVEC M. LOUIS DE ROBERT SUR LA COMPOSITION CHEZ PROUST

M. Louis de Robert avait publié dans les *Nouvelles Littéraires* du 4 septembre 1926 : « Quelques réflexions sur Marcel Proust » qui portaient principalement sur la composition de l'œuvre, telle qu'elle avait été pressentie par moi dans mon étude sur Proust de *XX^e siècle* (Éditions de la N. R. F.). Le 11 septembre, je répliquai à M. Louis de Robert qui me répondit à son tour dans les *Nouvelles Littéraires* du 18 septembre. M. L. de Robert a bien voulu, et je l'en remercie, me donner l'autorisation de reproduire ici sa brillante contribution à cette amicale controverse. On trouvera ci-dessous en italique les « réflexions » de M. de Robert et sa réponse à ma réplique.

I

Je risque aujourd'hui de paraître un peu tiède aux esprits ardents qui suivent le sillage de Proust,

bien que j'aie bataillé pour un maître à un moment où ils ne soupçonnaient pas son existence et qu'il m'ait lui-même décerné le titre de « premier ami de Swann ».

Je me souviens qu'en lisant les épreuves que Proust m'envoyait au fur et à mesure qu'il les recevait, j'ai beaucoup insisté auprès de lui pour qu'il atténuât la scène où M^lle^ Vinteuil excite son amie à cracher sur le portrait de son père. Je craignais que de tels détails ne lui fissent perdre la sympathie de quelques lecteurs dont le suffrage lui eût été précieux. J'étais timoré parce que j'étais investi de sa confiance, parce qu'il m'avait choisi pour le conseiller, pour le guider et que je sentais vivement toute ma responsabilité. Proust avait passé la quarantaine ; il était malade, à peu près inconnu du public. Vivrait-il assez pour entrevoir un instant la gloire qui lui était due? On eût dit qu'il se plaisait à accumuler les obstacles sur sa route. Il rêvait d'un gros volume de 700 pages compactes, sans air, qui risquait de rebuter le plus intrépide lecteur. Fallait-il encore qu'au cours de son roman, il en vînt à s'aliéner les quelques rares bonnes volontés capables de s'y aventurer? Reclus, privé de toute distraction, de toute joie, désirant

passionnément être lu et compris, il allait être supplicié par la moindre critique, la moindre réserve dont serait l'objet une œuvre où il avait mis toute son expérience, sa merveilleuse sensibilité, les trésors de son inépuisable mémoire, sa magnifique intelligence, l'essence même de sa vie. J'aurais voulu accumuler le plus de chances possibles sur sa tête. Pour mon cœur d'ami la question était non pas qu'il triomphât un jour — la chose était pour moi certaine — mais que ce triomphe ne se fît pas trop attendre.

Cette scène au sujet de laquelle nous avons longuement discuté, l'idée lui en avait été suggérée par ceci. Je cite Proust :

« Un homme de grande valeur et fort connu était l'amant d'une courtisane, quoiqu'il fût marié et père de famille. Or, pour avoir le plaisir complet, il fallait qu'il dise à cette courtisane : « le petit monstre » en parlant de son propre fils. Rentré chez lui, il était d'ailleurs bon père. »

La duchesse de Clermont-Tonnerre a pu rétablir la vérité sur ce fait. La voici :

« Le docteur A. R. avait inspiré une passion à Liane de P... Agacée par sa vie familiale, elle lui défendait de dire : « Ma femme, mon fils. »

— Comment dois-je les appeler ? demandait-il en plaisantant.

— Le monstre et le petit monstre. »

Ainsi, il y a une erreur à l'origine du fait qui, transposé dans l'œuvre de Proust, y prend par les répercussions qu'il a au cours du récit une si grande importance.

*
* *

La plupart de ceux qui ont commenté Proust disent, en parlant de ses procédés de composition : « Proust a voulu, Proust n'a pas voulu. » Ils semblent croire ainsi que Proust faisait ce qu'il voulait. M. Benjamin Crémieux a parlé de composition en rosace. Il écrit :

« Pour rendre raison de ce qu'a réalisé Proust, peut-être faut-il parler de composition en rosace. Chaque lobe de la rosace figure un des stades du roman et dans chacune de ses innombrables logettes un épisode révélateur est contenu. La vie, le caractère de chaque personnage se trouvent ainsi distribués dans les différents lobes de la rosace : à nous de faire l'effort nécessaire pour en relier d'une logette à l'autre les divers éléments. Soyons assurés qu'au

terme de l'ouvrage aucun morceau ne manquera. Pour nous en convaincre, suivons par exemple de logette en logette, en datant aussi exactement que possible ses apparitions successives, le personnage particulièrement complexe d'Odette Swann. »

Je suis séduit par l'ingéniosité d'esprit de M. Crémieux. Le morceau est brillant, mais ce n'est pas de la critique, c'est de la collaboration. A Proust virtuose, M. Crémieux adjoint des qualités de subtil et patient constructeur. Il s'incorpore, il se substitue à lui, par sympathie, par admiration. Moi aussi j'admire et j'aime Proust, mais je pourrais dire comme le poète :

De ce manteau royal j'ai vu vivre l'hermine.

Et je ne crois pas m'abuser en pensant que le tort de cette formule : « *composition en rosace* » *est de nous donner une impression géométrique, de nous faire croire à une méthode rigoureuse. L'art de Proust était plus capricieux, plus détendu, plus lâche dans sa trame. Chaque logette, chaque alvéole était extensible selon la substance dont il l'emplissait. Certaines en arrivaient à former hernie, débordaient sur les autres, en sorte que la rosace*

ainsi déformée n'est plus du tout reconnaissable.

Mais la plume de M. Crémieux ajoute à la valeur de ce qu'elle touche et du plus humble objet fait éclore un rayon. C'est ainsi que cette particularité qu'avait Proust de revenir sur ce qu'il avait dit, craignant toujours de ne s'être pas suffisamment expliqué sur la moindre chose, cette particularité qui dans les relations courantes de la vie lui donnait un air un peu maniaque, est revêtue d'un grand prestige par ces lignes de M. Crémieux.

« La composition de l'œuvre de Proust n'est pas uniquement statique, elle est aussi et bien plus encore dynamique. Elle n'est pas unilinéaire, mélodique, elle est orchestrale, symphonique. Elle ne se perçoit que dans la durée, à travers le déroulement des motifs, par une reprise des thèmes et leur enrichissement progressif. »

Assurément je n'irai pas jusqu'à dire qu'il n'y a rien de vrai dans tout cela, mais je ne crois pas que ce fût par l'effet d'un dessein mûrement délibéré. La part « d'involontaire » qu'il y a dans l'art de Proust, c'est sur ce point que je voudrais insister... On a cru trouver l'explication de ses procédés dans une phrase qu'il a écrite sur Madame de Sévigné : « qui

présente les choses dans l'ordre de leur perception au lieu de les expliquer par leur cause ». Si Madame de Sévigné nous présente les choses dans l'ordre de leur perception, c'est qu'elle écrit des lettres et s'abandonne à sa nature, à son élan, à sa verve. Proust agit de même. Il écrit une immense lettre à la postérité pour porter témoignage de ce qu'il a vu et senti ; il l'écrit avec des inégalités de température, de niveau, d'altitude, un jour dans la plénitude de ses moyens et un jour privé d'une partie de ceux-ci, tantôt s'attardant sur un morceau dont les ciselures, le fini, l'état de perfection verbale nous émerveillent, tantôt écrivant au petit bonheur, avec une hâte fiévreuse, sans souci des redites et des contradictions, souvent à l'aise parmi les méandres, les sinuosités de ses phrases, nous surprenant par une comparaison inattendue, la notation d'une analogie à quoi nous n'eussions pas songé, par le trait le plus juste, l'observation de la plus rare qualité, une image soudaine qu'on voit poindre, s'animer, se former sous nos yeux avec la souplesse et la promptitude d'une couleuvre qui se déroule, qui fuit et dont il semble qu'on puisse suivre l'ombre sur la page, et parfois mettant une application pesante à nous expli-

quer, à nous démontrer ce que nous avions compris à demi-mot, ici neuf et disant des choses que nul n'avait dites avant lui et plus loin insistant d'une façon oiseuse sur des choses secondaires. Dans tout cela, il faut voir les conditions mêmes de son travail. C'est un homme dont la tête est bruissante de souvenirs, qui voit la mort s'approcher, qui se dépêche de tout dire, qui reprend sans cesse son thème, qui ajoute béquet sur béquet non pas selon une méthode, mais selon une habitude d'esprit créée par l'équilibre instable de sa santé. Les lettres familières à ses amis sont souvent de la même verve que les meilleures pages de son œuvre, aussi fourmillantes d'aperçus, de réflexions, de suggestions, de clartés surprenantes et inattendues. S'il a une règle, c'est de céder à son démon, à son génie, d'écrire sur toutes choses jusqu'à épuisement. Il sait où il va, il a un plan, mais il ne saurait dire d'avance si la partie consacrée à Albertine, par exemple, aura deux mille ou vingt mille lignes. C'est ainsi qu'un simple dîner chez les Guermantes prend sous sa plume, au point de vue de l'étendue, du nombre de pages, la même importance que cet épisode immense qu'est Un amour de Swann.

Cette constatation ne diminue en rien sa gloire.

Pour moi la principale originalité de Proust réside peut-être en ceci : Il n'est pas le maître de son sujet, il en est le serviteur, l'esclave. De là cet élargissement singulier du cadre primitif, ces tiroirs, ces rallonges, ces parenthèses. Il déborde sans cesse. Les autres écrivains auprès de lui semblent limités, restreints. Lui, au contraire, nous ouvre des perspectives à l'infini. Sa richesse est inépuisable et, tout naturellement, il arrive à nous donner de la profondeur, de la diversité, de la complexité des choses une vision qui tient du vertige.

*
* *

On a pu remarquer que la partie posthume de l'œuvre de Proust se ressent de la hâte, de la fièvre dans laquelle elle fut écrite. Les négligences de styles, les répétitions des termes y abondent. Parfois une défaillance de mémoire : dans La Prisonnière, *M. Verdurin est nommé Gustave et, dix pages plus loin, Auguste. Celui qui a corrigé les épreuves l'a bien remarqué, mais il n'a pas osé toucher au texte de Proust. Ce scrupule me semble excessif. On pouvait corriger.*

Pour ma part, quand j'ai publié une partie de sa

correspondance, il m'est arrivé de constater l'oubli d'un mot dans une phrase (il écrivait vite, dans son lit, accablé de fatigue, sans toujours se relire). J'ai pris sur moi — rarement d'ailleurs — de rétablir le mot. Je sais qu'il m'eût approuvé.

D'ailleurs, peu importe. Les imperfections d'un grand écrivain ne l'empêchent pas d'être admiré. Quand on est grand, on peut tout se permettre. Un peintre illustre oublie les sourcils dans un portrait de femme. La postérité voit dans cet oubli la marque même du génie. Chez l'homme supérieur les défaillances semblent vénielles et quelquefois voulues. Par exemple, on peut lire dans Albertine disparue :

« *Je pleurais en pensant que j'avais eu pour Saint-Loup une affection si grande.* »

Et, trois pages plus loin :

« *bien que je ne crusse pas à l'amitié et même en avoir véritablement éprouvé pour Robert.* »

Je vois très bien dans un siècle ou deux un candidat au doctorat ès lettres en Sorbonne faire sa thèse sur Proust et écrire :

« *Contradiction admirable ! Quelle intuition révélatrice du désaccord que provoque en nous la multiplicité des individus qui nous composent et dont les uns*

peuvent aimer un ami dans le même moment où les autres s'y refusent !»

Avec une certaine dose de véronal bien des gens sont capables de se contredire pareillement ; mais ce dont ils ne seraient pas capables, évidemment c'est d'avoir le génie de Proust.

*
* *

Pendant que j'écris cet article, un rossignol posé sur la branche la plus basse d'un tilleul emplit mon jardin de ses notes de cristal et d'or. Je le cherche des yeux à travers la fenêtre et le découvre. Vêtu de gris, qu'il est modeste, qu'il tient peu de place ! Il se tait, intimidé par ma présence. Il est là comme un oiseau quelconque. Il ne sait pas qu'il est le rossignol. Depuis des siècles, le suffrage de tous l'a sacré roi du bocage. Tous les poètes l'ont chanté ; et cependant il est le seul à ignorer sa royauté. L'unique chose qui donnerait du prix à sa frêle existence, la conscience de ce qu'il est pour nous, lui est refusée. Ainsi Proust ignora longtemps la mission qu'il avait reçue et qu'un jour, du consentement unanime, il serait le maître de sa génération. Du moins, avant de fermer les yeux, en eut-il la furtive impression. Bienfaisante

fut donc la maladie qui le tint quinze années captif dans une chambre close et lui fournit ainsi le loisir d'écrire A la recherche du temps perdu. *Sans elle, qu'eût-il été? Un être charmant, un esprit cultivé, un brillant causeur, en somme un homme qui passe sans laisser de trace. Mais la nature l'ayant comblé de dons exceptionnels lui envoya dès le berceau, comme une fée secourable et méconnue, cette petite altération nerveuse des bronches qui, par des crises d'étouffement, l'exila du monde et lui permit, dans la retraite et la solitude, de nous donner une œuvre gigantesque dont la lecture nous emplit d'admiration et ajoute à la connaissance que les hommes ont d'eux-mêmes.*

Louis de Robert.

II

Les Treize notaient l'autre jour dans leur courrier de l'*Intransigeant* que Proust et Mallarmé tenaient en ce moment la vedette dans presque toutes les revues de France. Entre toutes, les « réflexions » que M. Louis de Robert consa-

crait dans le dernier numéro des *Nouvelles Littéraires* à l'auteur de *Sodome et Gomorrhe* méritent que l'on s'y arrête et l'on ne s'étonnera pas qu'aimablement mis en cause par M. de Robert, je tente ici de m'expliquer et de me disculper.

La thèse de M. de Robert peut se résumer ainsi : on exagère lorsqu'on parle de composition au sujet de Proust, tout au moins, il ne saurait y avoir dans son cas « l'effet d'un dessein mûrement délibéré ». Et M. de Robert compare finement le grand ouvrage de Proust à une « immense lettre » écrite par lui à la postérité.

Tout ce qu'il concède, c'est que Proust savait en gros où il allait, « qu'il avait un plan, mais n'aurait pu dire d'avance si la partie consacrée à Albertine aurait deux mille ou vingt mille lignes ». Et, citant une phrase de moi sur « la composition en rosace » d'*A la recherche du temps perdu,* M. de Robert veut bien la trouver ingénieuse, mais, aussi, peu appropriée à la façon dont Proust, son ami, travaillait.

Or l'expression : « composition en rosace » n'est pas de moi, elle est de Proust lui-même et figure dans une de ses lettre à André Gide.

Et voici pourquoi je n'ai pas indiqué ma source dans mon étude de XX^e *siècle*. On voudra bien m'excuser si je parle un peu trop de moi pour éclaircir ce point d'histoire littéraire.

Je venais de donner en feuilleton dans les *Nouvelles Littéraires* (mai 1924), une ébauche de mes recherches sur la composition chez Marcel Proust quand il m'advint de rencontrer André Gide au carrefour de la Croix-Rouge. Gide voulut bien me parler de ce feuilleton et supposer que Proust en aurait été content. « Je possède, ajouta-t-il, une grande lettre de Proust sur la composition de son ouvrage. Je vous la montrerai. Proust y définit la composition de son œuvre : une composition en rosace. » Le tramway d'Auteuil passait à ce moment, Gide s'y jeta d'un saut et je ne le revis plus de six mois. Mais l'expression dont il s'était servi me hantait, et je me permis, en complétant mon étude, de l'interpréter à ma façon. C'est parce que j'ignorais si cette interprétation était la bonne que je m'abstins d'en préciser l'origine. Peut-être André Gide voudra-t-il bien un jour verser au dossier du débat toute la lettre de Proust.

Mais voici déjà un autre texte privé de Proust qui contredit de la façon la plus formelle, la thèse anticonstructionniste de M. de Robert. Qu'on me permette avant de le citer et pour lui donner toute sa valeur de le bien situer. Je n'avais jamais eu de rapports directs avec Marcel Proust et j'étais encore un proustien assez tiède, lorsqu'un jour de janvier 1922, je reçus de lui : *Le Côté de Guermantes,* I, avec une longue dédicace.

Je ne manquai pas de remercier Proust dans une longue lettre où je lui exprimais mon admiration, mais sans lui cacher que je me perdais encore dans son œuvre comme dans une forêt. J'ajoutais, de peur de le désobliger par cette comparaison, que parler de forêt n'était peut-être pas juste, qu'il l'était sans doute davantage de comparer son œuvre à une ville si grande que je ne m'y retrouvais pas encore. C'était en somme une façon déguisée d'accuser le manque de composition d'*A la Recherche du temps perdu.*

Proust me répondit le 19 janvier 1922 par une lettre d'où j'extrais le passage suivant qui me paraît régler la question tout au moins, quant à ses intentions :

Merci de comparer mon livre à une ville (je crois, contrairement à vos modestes prévisions, que vous rivaliserez très bien avec moi en matière d'architecture urbaine et que cela n'ôtera rien à notre plaisir réciproque de visiter la cité l'un de l'autre) [...] On méconnaît trop en effet que mes livres sont une construction, mais à ouverture de compas assez étendue pour que la composition, *rigoureuse* (le mot est souligné par Proust) et à quoi j'ai tout sacrifié, soit assez longue à discerner. On ne pourra la nier quand la dernière page du *Temps retrouvé* (écrite avant le reste du livre) se refermera exactement sur la première de *Swann*.

Cet échange de lettres qui continua jusqu'à la mort de Proust me poussa à relire toute son œuvre d'affilée pour m'en faire une idée définitive et je ne manquai pas de porter mon attention sur l'architecture de l'ouvrage que m'avait signalée Proust lui-même. Si j'avais à récrire le passage de mon étude sur Proust relatif à la composition, peut-être le nuancerais-je davantage. Mais il était, à cette époque, admis par tout le monde qu'*A la recherche du temps perdu* était une simple suite de cahiers, écrits, comme le répète M. de Robert, « au petit bonheur ».

Pour contrecarrer cette opinion générale, je ne pouvais exprimer le moindre doute ; il importait de dogmatiser un peu et d'étayer cette thèse

d'exemples. C'est ce que j'ai fait. Je continue à penser que j'ai eu raison et la publication d'*Albertine disparue* a confirmé sur bien des points ce que j'avançais, notamment la prévision du mariage de Gilberte et de Saint-Loup.

Le vrai motif pour lequel Proust refusa à M. de Robert de supprimer dans *Swann* le passage scabreux « où Mlle Vinteuil excite son amie à cracher sur le portrait de son père » est avant tout motif de composition. Proust avait besoin de cette scène : 1° pour que son héros en apprenant d'Albertine qu'elle connaissait Mlle Vinteuil et son amie soupçonnât le vice de la jeune fille ; 2° pour expliquer l'exhumation du Septuor de Vinteuil dans la *Prisonnière* (tome II, p. 80-81).

Ce fragment de la *Prisonnière*, un des plus aigus qu'ait écrits Proust, n'a plus aucun rapport avec l'anecdote mondaine qui, selon M. de Robert, en avait donné l'idée à Proust. Et peu importe que la duchesse de Clermont-Tonnerre nous assure que Proust avait mal interprété cette anecdote qui, à la vérité, se réduisait à rien. Il se produit toujours, chez des créateurs de l'envergure de Proust, une transmutation immédiate

de la réalité. Et ceux qui furent témoins de cette réalité ont toujours tort lorsqu'ils veulent s'appuyer sur elle pour expliquer le créateur ou l'accuser de l'avoir déformée. Je n'hésite pas à proclamer qu'avoir connu Proust personnellement empêche souvent de le comprendre. Proust se montrait à ses amis à l'état premier, mais il écrivait dans un état second, comme tous les vrais inspirés.

J'ai pu remarquer que la plupart des amis de Proust avaient une tendance à le diminuer, à trop le confondre en tout cas avec celui qui était pour eux « Marcel » ou même « le petit Marcel ». Mais Marcel ne nous intéresse pas. Seul Proust nous importe. C'est sans doute à la « gentillesse » de Proust, à sa modestie, à son besoin de plaire et de faire briller autrui qu'il faut attribuer cette diminution involontaire de sa figure par ses intimes.

Maurice Barrès, à qui j'avais reproché un jour avec véhémence de méconnaître Proust, me répondit qu'il aimait beaucoup l'homme, mais qu'il y avait sur toute sa personne quelque chose de « bouffe » qui empêchait de le prendre au

sérieux. Pour juger Proust à sa mesure, c'est peut-être un grand privilège de ne l'avoir pas approché.

*
* *

C'est un gros problème que celui de la composition dans le roman. M. Louis de Robert, à propos de Proust, a semblé considérer qu'il était résolu. Mais il est bien loin de l'être. Albert Thibaudet, dans un des plus beaux chapitres de son *Liseur de romans*, a, répondant à Paul Bourget, singulièrement éclairci le débat ; il n'y a pas mis le point final. Paul Bourget voyait dans la composition, dans « la netteté du dessin » la marque du roman français qui ne se retrouve ni dans *Wilhelm Meister*, ni dans les *Puritains d'Écosse*, ni dans le *Moulin sur la Floss*, ni dans *Anna Karénine* ou *Crime et Châtiment*. A quoi Thibaudet rétorquait que la composition, telle que Paul Bourget la conçoit, est d'ordre oratoire ou dramatique, et non pas une nécessité de l'ordre narratif. Il ajoutait que l'épopée, dont le roman dérive, n'était pas composée. Ni l'*Iliade*, ni l'*Énéide*, ni la *Divine Comédie*, ni le *Roland Fu-*

rieux ne le sont. Et il remarquait enfin que les romans-sommes, tels que les *Misérables,* les grands romans russes, *Jean-Christophe* « donnent non une sensation d'ordonnance et de composition, mais de long fleuve vivant ». Sainte-Beuve, qui s'y connaissait, déclare : « Il y a trois choses à considérer dans un roman : les caractères, l'action, le style ». Il laisse de côté la composition.

Même si on démontrait que l'ouvrage de Proust n'est pas composé, on ne pourrait de ce seul fait lui dénier le nom de roman et ses caractères essentiels. Mais en réalité, Proust a conçu, avant de se mettre à l'œuvre, le dessin général de son roman, il en a dressé la charpente, il en a dénombré les personnages, il en a fixé l'évolution. Qu'il ait été amené plus tard par l'abondance de sa matière, par la richesse de son inspiration et de ses analyses, à modifier les proportions de son œuvre, qu'il se soit abandonné à des digressions, que tout cela ait entraîné quelque désharmonie dans l'équilibre des parties, cela est indéniable. Mais c'est le sort de toute grande création : elle est imprévisible d'avance, même pour son auteur.

M. de Robert me semble ici méconnaître les lois mêmes de la création artistique. L'œuvre naît d'un germe viable ; après une plus ou moins longue gestation, l'artiste s'en délivre. Mais elle ne sort pas de lui complète, armée et casquée. C'est d'abord un amas informe et vagissant, mais qui déjà a sa vie propre, ses exigences. Son auteur chaque jour vient donner à manger à cette créature déjà séparée de lui et il la nourrit de ce qu'il y a de meilleur en lui, de sa substance la plus profonde et aussi des heureux hasards de la journée. Le mot de Delacroix dans son *Journal* : « L'exécution dans la peinture doit toujours tenir de l'improvisation » est dans une importante mesure applicable au romancier.

Et il en est de même du contexte explicatif de Delacroix : « Le peintre a bien cette première vue passionnée sur son sujet, mais cet essai de lui-même est plus informe que celui du comédien. Plus il aura de talent, plus le calme de l'étude ajoutera de beautés, non pas en se conformant le plus exactement possible à sa première idée, mais en la secondant par la chaleur de son exécution. »

Le romancier digne de ce nom a dressé, avant

d'en écrire le premier mot, la carte de son roman dans son esprit, mais il n'y aura pas plus de ressemblance entre cette « première idée », cette « première vue passionnée » et le roman lui-même qu'il y en a entre une carte et le pays qu'elle figure. Proust doit certainement beaucoup à « la chaleur de son exécution ». Il est vrai qu'il a introduit dans son roman des épisodes qu'il n'avait pas prévus dès le début, mais il n'y a pas à douter qu'il ait dès le début conçu son œuvre comme un ensemble dont les parties devaient se correspondre et s'équilibrer (la courbe de l'amour et de la jalousie pour Albertine et la remontée symétrique de cette courbe après la mort d'Albertine en est une preuve de plus). Pas de doute non plus que Proust ait soigneusement prévu et préparé parfois à cinq cents ou mille pages de distance tous les effets, toutes les variations, tous les renversements relatifs à la vie de ses héros.

M, de Robert souligne des contradictions de détail (M. Verdurin prénommé Gustave à un endroit, Auguste à un autre). Il serait aisé de trouver pareilles vétilles chez d'autres écrivains,

notamment dans l'*Histoire contemporaine* d'Anatole France. Ces erreurs ont d'ordinaire l'origine suivante ; l'auteur décide au dernier moment de changer le nom d'un de ses personnages ; il revise dans ce sens son manuscrit et par inadvertance omet à un ou deux endroits d'inscrire le nouveau nom de son héros. Qu'il n'y prenne pas garde sur ses épreuves et voilà l'erreur consommée. On ne saurait en vérité s'appuyer sur des étourderies de cette sorte pour conclure que Proust écrivait à bâtons rompus.

Aussi bien M. de Robert, pour accuser le défaut de composition chez Proust, ne note que des côtés négatifs. Il évite de discuter les choses positives, notamment cette présentation de tous les personnages dans les quarante premières pages du *Côté de chez Swann* et l'art déployé par Proust pour n'en perdre aucun en route, pour nous donner tout le roman de chacun d'eux. Mais à quoi bon poursuivre ? Il n'y a plus qu'à attendre la publication du *Temps retrouvé*, puisqu'à ce moment-là, selon la promesse de Proust, personne ne pourra plus nier que son roman est rigoureusement construit.

III

J'ai lu avec un vif plaisir l'article de M. Benjamin Crémieux. Il m'a séduit et je reconnais volontiers qu'il eût beaucoup plu à Marcel Proust. Mais l'approbation même de Proust suffirait-elle à lui donner gain de cause?

La question est celle-ci : Proust faisait-il réellement ce qu'il croyait faire?

Par exemple, il croyait que son art n'était nullement minutieux. Or, peut-on nier qu'il le soit? Son génie apte à concilier les contraires poussait l'amour du détail à un degré où il était difficile parfois de le suivre et où nul ne pourra, je crois, l'égaler. Il semblait avoir comme la libellule vingt-deux mille paires d'yeux. Mais parce qu'il sentait l'envergure de ses autres dons, l'adjectif minutieux appliqué à son œuvre avait le don de l'agacer. Il voyait dans ce terme moins ce qu'il contient que ce qu'il semble exclure. Il était comme le coureur en train d'étonner le monde par une performance jamais accomplie avant lui et qui n'aime pas à s'entendre

dire qu'il fait des petits pas, même si cela est vrai, surtout *si cela est vrai.*

D'autre part, il était convaincu qu'il obéissait aux lois d'une construction rigoureuse, Dans bien des lettres qu'il m'a écrites au sujet de son œuvre, il me parle de composition rigide. *A ce moment-là l'ouvrage devait fournir la matière de 3 volumes à peu près complètement achevés. Ces 3 volumes sont devenus 13 à 15 volumes. La composition rigide était donc extensible. M. Crémieux me fait une légère concession en reconnaissant que les digressions ajoutées ont entraîné quelque désharmonie dans l'équilibre des parties. Nous sommes d'accord : la rosace se déforme.*

Que le mot rosace soit de Proust, peu importe. L'idée suggérée est géométrique. Or l'art de Proust n'a rien de géométrique. En refusant d'enfermer dans une formule théorique le mystère de son inspiration, en insistant sur ce qu'il y a d'involontaire dans son art, je suis peut-être tombé dans l'excès inverse. Mais je ne crois pas que M. Crémieux ait résumé exactement ma façon de voir en disant que la composition chez Proust ne me paraît pas être l'effet d'un dessein mûrement délibéré. J'ai employé cette

expression à propos de la « reprise des thèmes et de leur enrichissement progressif ». En reprenant constamment ses thèmes je ne pense pas que Proust se conformait à une méthode rigoureuse, à une règle, à une loi de composition. Je crois qu'il cédait plus simplement à une disposition naturelle qu'on retrouvait chez lui dans les rapports de la vie quotidienne.

Il procédait ainsi, parce qu'il était ainsi, parce qu'il ne pouvait modifier sa structure mentale. *M. Crémieux dit qu'il procédait ainsi parce qu'il en avait ainsi décidé. Il voit un effet de la volonté de Proust là où je ne vois qu'un effet de sa nature.*

Quand, de tous les Proust qui cohabitaient dans son cerveau, le plus grand s'était abandonné à son démon et, par une de ces magnifiques digressions où il excellait, un peu écarté de son sujet, le lendemain, un Proust refroidi et plus sage se demandait : « Cela ne rompt-il pas l'équilibre de l'ensemble ? » Ce Proust-là, cherchant des raisons esthétiques pour s'autoriser à conserver ce qu'il sentait être pour son œuvre un accroissement de richesse, en venait à inventer des théories. Mais celui qui, la veille, en proie à

un délire sacré, n'était incommodé ni par les besoins du corps, ni par la maladie, ni par l'air irrespirable de la chambre close, le grand Proust n'avait cure de toutes ces raisons, et quand, un peu plus tard, il reprenait la plume, il recommençait à s'évader du cadre trop étroit dans lequel un Proust plus prudent tentait vainement de l'enfermer.

Il se peut que chez l'homme de talent tout soit prémédité, calculé. Le talent est souvent fait de mesure. Le génie est presque toujours fait de démesure. Si merveilleusement intelligent que fût Proust, il obéissait à un ordre qui lui venait de plus haut que son intelligence, à quelque chose qu'il n'aurait pu — malgré son incomparable lucidité — définir lui-même et que, par conséquent, il est vain de vouloir fixer par une formule.

Que Proust ait prévu à mille ou à deux mille pages de distance les répercussions d'un petit fait en apparence insignifiant pour le lecteur, cela est hors de doute et la lecture de son œuvre en offre maint exemple. Qu'il ait construit le tout dans ses principales parties avant de l'écrire, cela est non moins incontestable. Mais, à côté du constructeur il y avait l'exécutant, et la construction première fait songer à ces pavillons

qui, par l'adjonction d'ailes, de tourelles, de nouveaux corps de bâtiment, deviennent d'inattendus châteaux.

Je me fais une haute idée du génie de Proust et je prétends ne pas réduire sa figure en répétant qu'il était l'esclave et non le maître de son sujet. Mais M. Crémieux laisse dans l'ombre mes louanges pour ne mettre en lumière que mes seules réserves. Ainsi, je n'ai pas dit que toute *l'œuvre de Proust fût écrite au petit bonheur. J'ai dit qu'il écrivait avec des inégalités de température, de niveau, d'altitude, tantôt s'attardant sur un morceau poussé à l'état de perfection et tantôt écrivant au petit bonheur.*

Ce n'est pas tout à fait la même chose.

Ailleurs, M. Crémieux explique comment il se fait que M. Verdurin est appelé tantôt Auguste et tantôt Gustave, mais il ne dit rien du passage où le narrateur dit avoir eu beaucoup d'amitié pour Saint-Loup et, un peu plus loin, n'avoir pas eu d'amitié pour le même Saint-Loup — ce qui est plus difficilement explicable.

Enfin M. Crémieux semble croire que je suis de ceux qui, ayant eu la faveur de connaître Proust, ont tendance à le diminuer. Il se trompe. Avant de connaître Proust j'avais lu chez Loti Les Plaisirs et

les Jours *et j'y avais discerné dans certaines pages comme* La Fin de la jalousie *son génie en formation. Je l'admirais donc profondément à une époque où il passait à peu près partout pour un jeune snob, et j'ai toujours été charmé par les manières de l'homme et de l'ami. Donc je n'ai pas été dupe de «l'état premier» que M. Crémieux note avec beaucoup de justesse, car l'observation est exacte en ce qui concerne la plupart des amis de Marcel.*

Son inépuisable gentillesse, son désir de plaire et, sous sa plume, cette constante majoration des termes de l'éloge ne m'ont pas davantage abusé. Une lettre de lui que je n'ai pas publiée et relative à la correction des épreuves de Du côté de chez Swann *commence ainsi :*

> Je ne sais pas si je suis plus ému de vos hautes et réconfortantes paroles ou de la patiente annotation qui, faite par vous, prend tant de grandeur dans sa simplicité. Si je pouvais vous voir, je vous demanderais la permission de vous embrasser.

Je n'ai pas publié cette lettre à cause de son humilité, parce que Proust ne s'y montrait pas à sa place, à son rang. Par conséquent, il ne faut pas croire que sa politesse excessive, ses façons modestes, gentilles

l'aient jamais diminué à mes yeux. Au contraire.

Je suis en train de relire posément son œuvre gigantesque et mon impression est plus forte encore que la première fois. Sur ce point essentiel je suis d'accord avec M. Crémieux et puis l'assurer que mon admiration égale la sienne.

CHAPITRE VI

PROUST ET LES JUIFS

Il est permis d'imaginer une série d'études qui s'intituleraient par exemple : *Proust et l'architecture, Proust et le langage, Proust et la musique* (cette dernière a déjà été tentée plusieurs fois) et dont la variété montrerait quel miroir des façons de penser et de sentir d'une période donnée — l'entre-deux-guerres — représente son grand ouvrage.

C'est une étude de ce genre que je voudrais esquisser ici, après André Spire, René Groos et Denis Saurat. Elle prend un intérêt particulier du fait que Marcel Proust était demi-juif, fils d'une mère israélite d'origine alsacienne et d'un père catholique. Mais elle vise en outre, et bien plutôt, à montrer la conscience apportée par

Proust à étudier les problèmes spirituels psychologiques ou sociaux qu'il se pose, sous tous leurs aspects, à les « épuiser ».

Rien de plus malaisé et de plus hasardeux que de déterminer ce qui chez Proust lui-même était juif et ce qui ne l'était pas, surtout quand on doute de l'existence d'un esprit juif, unique et existant à l'état pur. Mais s'il est difficile d'admettre l'existence d'un esprit juif, identique à lui-même en tous temps et en tous lieux, on peut admettre qu'il y a des « esprits » juifs, qui varient avec les conditions historiques, géographiques et sociales où se trouvent placées les populations israélites.

C'est ce que Proust a parfaitement senti : le judaïsme qu'il nous peint en action, qu'il analyse, c'est le *judaïsme parisien* de la fin du XIX^e^ siècle, celui-là même auquel il se rattache et dont il avait de constants exemples sous les yeux. Le juif qu'il étudie, c'est le juif assimilé, ou pour parler plus scientifiquement, en voie d'assimilation.

La littérature juive, dont Zangwill, les Tharaud, Spire, Fleg ont été les premiers représen-

tants connus en France, cette littérature qui, depuis 1918, inonde le marché de la librairie, a presque complètement négligé le juif assimilé, le juif parisien. *L'Enfant-prophète* d'Edmond Fleg est plutôt l'exposé d'un cas individuel qu'une peinture sociale. Les héros de la littérature juive sont presque tous des Galiciens, dans leurs ghettos pouilleux, des sionistes en Palestine, des juifs anglais, américains ou russes ; si on nous montre des juifs habitant Paris, ce sont des « Polaks » ou des fils de « Polaks ». *Et C*[ie] de Jean-Richard Bloch, *Nicolo Peccavi* d'Armand Lunel font bien exception et étudient des juifs francisés, mais ce sont chez Bloch des Alsaciens transplantés à Elbeuf, chez Lunel des Judéo-Comtadins établis depuis des siècles à Carpentras, Avignon, Nîmes, etc....

Proust est le premier peintre (si on laisse de côté quelques nouvelles d'ailleurs remarquables de Pierre Mille) de la juiverie parisienne, du juif mêlé à la société française et cherchant à s'y amalgamer. Il nous livre toutes ses idées sur le judaïsme français comme il nous livre ses idées sur les médecins, les domestiques, l'aristocratie.

Dès qu'on regarde d'un peu près l'œuvre de Proust, on s'émerveille que des critiques aient pu et puissent encore reprocher à Proust d'avoir choisi des sujets trop minces, trop futiles ou trop spéciaux et de ne les avoir pas approfondis.

Marcel Proust était le fils du Dr Adrien Proust, médecin des hôpitaux, hygiéniste réputé, membre de l'Académie de Médecine, et de Jeanne Weil, fille d'un agent de change.

Proust fut élevé dans la religion catholique, mais sa principale éducatrice fut sa mère qui revit dédoublée dans son œuvre, à la fois sous les traits de « la grand'mère » et de « la mère » du narrateur. Marcel enfant et adolescent fréquentait beaucoup chez un oncle, frère de sa mère, qui habitait Auteuil et chez qui il pouvait observer les mœurs familiales juives. Beaucoup de ses camarades et amis du lycée Condorcet étaient juifs ou demi-juifs, notamment Robert Dreyfus, Léon Brunschwicg, Jacques Bizet, Gaston de Caillavet, pour ne citer que les plus connus.

Proust a également connu son grand-père maternel, l'agent de change. On rapporte sur lui

des traits d'avarice et d'égoïsme, probablement controuvés, mais curieux à noter pour les opposer à la prodigalité et à l'altruisme de Proust. Selon la légende, il ne tolérait sur sa table qu'un vin de médiocre qualité, mais avait toujours près de lui, au pied de sa chaise, une bouteille d'excellent Bordeaux dont il était seul à boire. Que vaut cette anecdote ? Ce qui permet le mieux de la mettre en doute, c'est que Proust ne l'a pas utilisée.

Marcel Proust avait le teint mat, des cheveux aile-de-corbeau, des paupières lourdes, de larges yeux noirs d'Oriental. Sa voix elle-même avait un timbre voilé et un peu nasal fréquent chez les Sémites. D'aspect il était donc juif. Atteint d'athritisme aigu, il souffrit, depuis l'âge de neuf ans, d'asthme nerveux, maladie répandue chez les israélites sédentaires.

M. Robert Dreyfus, dans ses *Souvenirs sur Marcel Proust,* rappelle que Proust, bien que très répandu dans les salons aristocratiques, se montra ardemment dreyfusard. Et il cite une lettre datée de 1905 d'où il ressort que Proust ne songeait nullement à dissimuler son origine maternelle :

« *La Libre Parole*, il y a plusieurs années, avait dit qu'un certain nombre de jeunes juifs, entre lesquels M. Marcel Proust, etc..., vomissaient Barrès. Pour rectifier il aurait fallu dire que je n'étais pas juif et je ne le voulais pas... »

Non seulement Proust ne rougissait pas de son demi-judaïsme, mais encore, lorsqu'il aborda la composition du grand roman, où il se mettait lui-même en scène à la première personne et en faisant de ce « je » un catholique pur, il sentit que pour se peindre complètement il devait introduire dans son œuvre un *double* de lui-même, un Marcel Proust juif. Ce personnage est le personnage de Swann, l'un des plus importants après celui de « Marcel ». C'est par un scrupule de vérité — n'étant qu'à moitié juif — qu'il s'est aidé dans la composition du personnage de Swann de ses souvenirs sur M. Haas, israélite très répandu dans la haute société, grand ami du Prince de Galles et membre du Jockey-Club. Pour que le lecteur attentif ne s'y trompât point, Proust a fait de Swann le fils d'un agent de change et il a noté expressément la ressemblance, sinon l'identité du héros qui parle dans son livre à la première personne avec Swann :

Je me suis souvent fait raconter bien des années plus tard quand je commençais à m'intéresser à son caractère à cause des ressemblances qu'en de tout autres parties il offrait avec le mien que, etc... (*Du côté de chez Swann*, I, p. 180).

Et plus loin :

Quant à Swann, pour tâcher de lui ressembler, je passais tout mon temps à table à me tirer sur le nez et à me frotter les yeux. Mon père disait : « Cet enfant est idiot. Il deviendra affreux. » J'aurais surtout voulu être aussi chauve que Swann (*Du côté de chez Swann*, II, p. 178).

On le voit : le modèle que se propose dans son enfance le héros d'*A la Recherche du Temps perdu* est un juif. C'est assez dire que Proust dans sa lucidité avait pleine conscience d'être rattaché au judaïsme par une grande part de lui-même et qu'il acceptait volontiers ce côté sémite de sa nature.

*
* *

Sous quel angle Proust a-t-il surtout considéré les juifs ? C'est dans l'économie générale de son grand ouvrage qu'il faut chercher l'orientation de son analyse du judaïsme. Dans sa recherche de « l'être », constamment trahi, offusqué par

« le paraître », Proust s'est complu à peindre des groupes sociaux dont les membres, par intérêt, par vanité ou par crainte, ont le plus besoin de dissimuler leur nature profonde, de poser un masque sur leur visage : diplomates et médecins obligés par leur profession même à farder le vrai, domestiques contraints à se figer dans une attitude de commande, invertis des deux sexes sans cesse préoccupés de donner le change pour dissimuler leur vice.

Tout naturellement, Proust s'intéresse à la double nature du juif parisien ; il regarde lutter en lui l'occidentalisme où il baigne, auquel il aspire et l'ancestralité orientale. Il enregistre en souriant tous les efforts des juifs pour dissimuler leur origine, tous leurs efforts pour se fondre avec le peuple au milieu duquel ils vivent. Il enregistre également le tragique qui naît dans la vie d'un juif parfaitement assimilé le jour où son judaïsme se trouve aux prises avec ce qu'il considère comme une iniquité acceptée par ses meilleurs amis français : c'est le cas de Swann durant l'affaire Dreyfus.

Proust a campé en pied dans son roman deux

grandes figures de juifs : Bloch et Swann et une de juive : Rachel. Swann est le bon juif déjà assimilé. Bloch est le juif en voie d'assimilation, à la fois intelligent et ridicule. Rachel est la juive ambitieuse.

Autour de Bloch, Proust a groupé toute une famille juive : père, sœurs, oncle. Il est permis de remarquer que Proust, en peignant la famille Bloch, n'a pas mis la mère en scène (bien qu'elle existe)[1], sans aucun doute par respect pour la sienne. Cette famille Bloch lui donne prétexte à étudier avec une précision parfois cruelle les travers des juifs à demi occidentalisés.

Voici Bloch. Il a été au lycée le camarade du narrateur « Marcel » ; il y comptait parmi les élèves les plus brillants. Nous apprenons plus tard qu'il a été reçu agrégé, plus tard encore qu'il écrit des pièces de théâtre qui ont du succès. Le désir de briller, de se faire remarquer, de se pousser dans le monde, de réussir, accompagné d'un snobisme littéraire complet, d'une volonté éperdue d'être « à la page », telle est la première

1. *A l'ombre des Jeunes Filles*, II, p. 66.

esquisse que nous donne Proust d'un jeune « intellectuel » juif. Bloch nous est présenté parlant à la façon des héros de l'Iliade dans la traduction Leconte de Lisle et ses premières phrases sont pour railler Alfred de Musset et célébrer l'écrivain Bergotte encore ignoré du grand public :

> J'avais entendu parler de Bergotte pour la première fois par un de mes camarades plus âgé que moi et pour qui j'avais une grande admiration, Bloch. En m'entendant lui avouer mon admiration pour la « Nuit d'Octobre » il avait fait éclater un rire bruyant comme une trompette et m'avait dit : « Défie-toi de ta dilection assez basse pour le sieur de Musset. C'est un coco des plus malfaisants et une assez sinistre brute. Je dois confesser, d'ailleurs, que lui et même le nommé Racine, ont fait chacun dans leur vie un vers assez bien rythmé et qui a pour lui, ce qui est selon moi le mérite suprême, de ne signifier absolument rien. C'est : « La blanche Oloossone et la blanche Camire » et : « La Fille de Minos et de Pasiphaë. » Ils m'ont été signalés à la décharge de ces deux malandrins par un article de mon très cher maître le Père Lecointe, agréable aux dieux immortels. A propos voici un livre que je n'ai pas le temps de lire en ce moment qui est recommandé, paraît-il, par cet immense bonhomme. Il tient, m'a-t-on dit, l'auteur, le sieur Bergotte pour un coco des plus subtils, etc... (*Du côté de chez Swann*, I, p. 86-7).

Bloch déplaît aux parents de « Marcel » par ses gaffes, son mépris affecté des contingences,

ses accès de sensibilité désordonnés, son instabilité d'humeur :

Bloch avait commencé par agacer mon père qui, le voyant mouillé, lui avait dit : « Mais, Monsieur Bloch, quel temps fait-il donc, est-ce qu'il a plu ? Je n'y comprends rien, le baromètre était excellent. »

Il n'en avait tiré que cette réponse : « Monsieur, je ne puis absolument vous dire s'il a plu. Je vis si résolument en dehors des contingences physiques que mes sens ne prennent plus la peine de me les notifier. »

« Mais mon pauvre ami, il est idiot, ton ami », m'avait dit mon père quand Bloch fut parti.

...Puis Bloch avait déplu à ma grand'mère parce que, après le déjeûner, comme elle disait qu'elle était un peu souffrante, il avait étouffé un sanglot et essuyé des larmes.

« Comment veux-tu que ça soit sincère, me dit-elle, puisqu'il ne me connaît pas ; ou bien alors il est fou. » (*Ibid.*, p. 88).

Bloch est cancanier, colporte des potins :

On l'aurait encore reçu s'il ne m'avait assuré avoir entendu dire de la façon la plus certaine que ma grand'tante avait eu une jeunesse orageuse... Je ne pus me tenir de répéter ces propos à mes parents, on le mit à la porte quand il revint et quand je l'abordai ensuite dans la rue, il fut extrêmement froid pour moi (*Ibid.*, p. 89).

Autre trait de Bloch : il est plus précoce que « Marcel » et lui révèle les lieux de plaisir (*A l'ombre des Jeunes Filles*, I, p. 136).

Puis par un de ces brusques tournants où

excelle Proust, il fera reparaître devant nous un Bloch qui, dans sa hâte à s'assimiler complètement, se manifeste antisémite. La scène est au bord de la mer. « Marcel » est assis sur la plage en compagnie de son ami le marquis de Saint-Loup :

Nous entendîmes d'une tente de toile contre laquelle nous étions, sortir des imprécations contre le fourmillement d'israélites qui infestait Balbec.

« On ne peut faire deux pas sans en rencontrer, disait la voix. Je ne suis pas par principe irréductiblement hostile à la nationalité juive, mais ici il y a pléthore. On n'entend que : « Dis donc Apraham, chai fu Chakop ». On se croirait rue d'Aboukir. » L'homme qui tonnait ainsi contre Israël sortit enfin de la tente, nous levâmes les yeux sur cet antisémite. C'était mon camarade Bloch (*A l'ombre*, II, p. 37).

Suit un développement général sur la race où la satire et l'observation scientifique ont part égale :

Bloch était à Balbec non pas seul malheureusement, mais avec ses sœurs qui y avaient elles-mêmes beaucoup de parents et d'amis. Or cette colonie juive était plus pittoresque qu'agréable. Il en était de Balbec comme de certains pays, la Russie ou la Roumanie, où les cours de géographie nous enseignent que la population israélite n'y jouit point de la même faveur et n'y est pas parvenue au même

degré d'assimilation qu'à Paris par exemple. Toujours ensemble, sans mélange d'autres éléments, quand les cousines et les oncles de Bloch, ou leurs coreligionnaires, mâles ou femelles, se rendaient au Casino, les unes pour le « bal », les autres bifurquant vers le baccara, ils formaient un cortège homogène en soi et entièrement dissemblable des gens qui les regardaient passer et les retrouvaient là tous les ans sans jamais échanger un salut avec eux, que ce fût la société des Cambremer, le clan du premier président, ou des grands et petits bourgeois, ou même de simples grainetiers de Paris dont les filles, belles, fières, moqueuses et françaises comme les statues de Reims, n'auraient pas voulu se mêler à cette horde de fillasses mal élevées, poussant le souci des modes de « bains de mer » jusqu'à toujours avoir l'air de revenir de pêcher la crevette ou d'être en train de danser le tango. Quant aux hommes, malgré l'éclat des smokings et des souliers vernis, l'exagération de leur type faisait penser à ces recherches dites « intelligentes » des peintres qui ayant à illustrer les évangiles ou les Mille et une Nuits, pensent au pays où la scène se passe et donnent à saint Pierre ou à Ali-Baba précisément la figure qu'avait le plus gros « ponte » de Balbec... De sorte qu'il est probable que ce milieu devait renfermer comme tout autre, peut-être plus que tout autre, beaucoup d'agréments, de qualités et de vertus, mais pour les éprouver il eût fallu y pénétrer. Or, il ne plaisait pas, il le sentait, il voyait là la preuve d'un antisémitisme contre lequel il faisait front en une phalange compacte et close où personne d'ailleurs ne songeait à se frayer un chemin (*Ibid.*, II, p. 38).

Proust ne manque pas de noter la solidarité

de la famille juive, le respect de la femme juive pour l'homme :

> Bloch me présenta ses sœurs auxquelles il fermait le bec avec la dernière brusquerie et qui riaient aux éclats des moindres boutades de leur frère, leur admiration et leur idole. (p. 38).

Ou encore :

> Il y avait enclavé en mon camarade Bloch, un père Bloch qui retardait de quarante ans sur son fils, débitait des anecdotes saugrenues, et en riait autant au fond de mon ami que ne faisait le père Bloch extérieur et véritable, puisqu'au rire que ce dernier lâchait non sans répéter deux ou trois fois le dernier mot pour que son public goûtât bien l'histoire, s'ajoutait le rire bruyant par lequel le fils ne manquait pas à table de saluer les histoires de son père (p. 65).

Proust découvre, noyé dans le snobisme, le désir profond qu'a Bloch de devenir pareil à la majorité de la société où il vit. Le snobisme intellectuel ne lui suffit plus, il est possédé de snobisme mondain. Et par un détour curieux, il demande à « Marcel » : *Es-tu snob* ? C'est que Bloch a le défaut commun à tous les hommes de *dénoncer chez les autres des défauts précisément analogues à ceux qu'on a.*

Bloch était mal élevé, névropathe, snob et, appartenant à une famille peu estimée, supportait comme au fond des mers les incalculables pressions que faisaient peser sur lui non seulement les chrétiens de la surface, mais les couches superposées des castes juives supérieures à la sienne, chacune accablant de son mépris celle qui lui était immédiatement inférieure. Percer jusqu'à l'air libre en s'élevant de famille juive en famille juive eût demandé à Bloch plusieurs milliers d'années. Il valait mieux chercher à se frayer une issue d'un autre côté (*Ibid.*, p. 43).

Bloch adore mentir, dire à ses amis du mal les uns des autres, puis s'en confesser comme d'une tare juive. Proust met en relief particulier ce besoin de s'accuser :

« Au fond c'est un côté assez juif chez moi qui reparaît. J'aime assez, ajouta-t-il, faire ainsi dans mes sentiments la part, assez mince d'ailleurs, qui peut tenir à mes origines juives. » Il prononça cette phrase parce qu'il lui paraissait à la fois spirituel et brave de dire la vérité sur sa race, vérité que par la même occasion il s'arrangeait à atténuer singulièrement comme les avares qui se décident à acquitter leurs dettes, mais n'ont le courage d'en payer que la moitié. »

« Marcel » et Saint-Loup vont dîner chez les Bloch dans la villa de Balbec louée par l'oncle « Nissim Bernard » : c'est l'occasion pour Proust d'analyser un grand nombre de façons d'être juives. Chez le père Bloch, Proust souligne

d'abord le côté anecdotique, à la fois le goût des « bonnes histoires » et la manie de parler des gens célèbres ou importants comme s'il les connaissait personnellement (*Ibid.*, p. 66-7), avec le besoin corollaire d'éblouir la galerie en étalant de hautes relations inexistantes (p. 69). Proust note également l'emploi du « dialecte mi-allemand mi-juif qui ravissait M. Bloch dans l'intimité, mais qu'il trouvait vulgaire et déplacé devant des étrangers » (p. 69). Ainsi apparaît le double caractère de la famille Bloch qui désire se fondre avec la société chrétienne et emploie tous les moyens pour faire croire qu'elle y a réussi, mais qui désire en même temps exister en tant que groupe distinct ayant son langage incompris du profane.

Le besoin de paraître assimilé se double chez M. Nissim Bernard d'une vantardise, d'un besoin constant de mentir.

« Votre père, dit-il à Saint-Loup, était un de mes bons amis. »

C'est que chez M. Nissim Bernard le goût de l'ostentation, contenu chez M. Bloch le père et chez ses enfants, avait engendré l'habitude du mensonge perpétuel. Par exemple en voyage à l'hôtel... l'oncle disait qu'il était sénateur.

Il avait beau être certain qu'on apprendrait un jour que ce titre était usurpé, il ne pouvait au moment même résister au besoin de se le donner (p. 71).

Mais si M. Nissim Bernard est vantard, le défaut racique de M. Bloch père est l'avarice :

Bloch père pour se montrer royal jusqu'au bout envers les deux « labadens » de son fils donna l'ordre d'apporter du champagne et annonça négligemment que pour nous « régaler », il avait fait prendre trois fauteuils (au théâtre du Casino). Il regrettait de n'avoir pu avoir de loge. Elles étaient toutes prises. D'ailleurs il l'avait souvent expérimenté, on était mieux à l'orchestre. Seulement si le défaut de son fils était la grossièreté, celui du père était l'avarice. Aussi c'est dans une carafe qu'il fit servir sous le nom de champagne un petit vin mousseux et sous celui de fauteuil d'orchestre, il avait fait prendre des parterres qui coûtaient moitié moins, miraculeusement persuadé par l'intervention divine de son défaut que ni à table, ni au théâtre (où toutes les loges étaient vides) on ne s'apercevrait de la différence (p. 72).

Quant aux sœurs de Bloch, c'est sur leur « mauvais genre » qu'insiste surtout Proust, sur la liberté excessive de leurs allures et de leurs mœurs.

Bloch reparaît, dans le *Côté de Guermantes I,* invité chez la marquise de Villeparisis. Il est devenu auteur dramatique et la marquise compte sur lui pour avoir gratuitement des artistes aux matinées

qu'elle veut donner. Proust peint Bloch multipliant les « gaffes » et montrant une maladresse physique extrême. La marquise décide de ne plus le recevoir et tâche de lui faire entendre qu'il n'a plus à revenir, mais Bloch ne comprend pas[1].

A Bloch juif caricatural, Proust oppose Swann, juif sympathique. Autant Bloch est grossier, autant Swann est courtois, autant Bloch est dénué de tact, autant Swann en est pourvu (l'une de ses particularités est précisément la terreur des « gaffes », trait que Proust attribue aux juifs le plus assimilés). Autant la famille Bloch montre d'ostentation, autant Swann montre de modestie (il cache ses hautes relations mondaines). Proust fait de lui un séduisant portrait physique :

> Son visage au nez busqué, aux yeux verts, sous un haut front entouré de cheveux blonds presque roux coiffés à la Bressant (*Du côté de chez Swann*, I, p. 19).

Toutefois il n'est pas exempt des tares de sa race : il souffre

> de l'eczéma et de la constipation des prophètes.

1. *Le Côté de Guermantes*, I, pp. 170-171, 193-196, 198, 222-223.

Proust en fait un

membre des plus élégants du Jockey-Club, ami préféré du comte de Paris et du prince de Galles, un des hommes les plus choyés de la haute société du faubourg Saint-Germain.

Fils d'un agent de change, neveu de lord Rufus Israels, il a « cinq ou six millions », il est collectionneur d'art, il a les « honneurs » du *Figaro*, mais aux yeux de ses amis aristocrates aussi bien que bourgeois, il a fait un « mauvais mariage » en épousant une ancienne femme entretenue, Odette de Crécy. Au surplus, il est converti au catholicisme.

Mais, outre une sensualité constamment en éveil, à la fois raffinée et grossière (il ne méprise même pas les amours ancillaires[1]), un appétit forcené de jouissance, Proust lui attribue, malgré la modestie que Swann montre souvent, le même désir de briller et de séduire qu'à Bloch ; il ne l'exempte même pas de « muflerie » : « Il y avait en lui, rachetée par de rares délicatesses, une certaine

1. *Du côté de chez Swann*, I. p. 179.

muflerie[1] ». Il va jusqu'à « forcer avec cynisme » ses amis à « lui servir d'entremetteurs ».

Tel est le Swann jeune et amoureux dont s'exaspère la jalousie dans *Un amour de Swann*, une jalousie singulièrement semblable à celle dont souffrira « Marcel » vis-à-vis d'Albertine.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, II, nous le verrons reparaître vieux, malade, proche de mourir et curieusement « rejudaïsé » à la fois par l'âge et par l'affaire Dreyfus qui a ravivé en lui tout son atavisme sémite. Ici l'on hésite à décider si on se trouve en présence du dernier mot de Proust sur l'impossibilité d'une assimilation totale du juif par la société occidentale ou si l'on se trouve simplement en présence d'un de ces cas de récurrence atavique qui font partie du système proustien et qu'il applique à toutes sortes de personnages et en mille occasions (le rire de Charlus rappelant celui d'une de ses très anciennes aïeules ; le neveu de M^me^ Cottard, jeune inverti qui se prend à reproduire instinctivement les gestes de sa tante dès qu'il est intimidé ; Saint-Loup

1. *Du côté de chez Swann*, I, p. 179.

devenant inverti et préférant les bruns, etc.). Selon Proust, à mesure que l'homme avance en âge, ses traits ataviques l'emportent sur la personnalité qu'il s'est créé ; pour employer le langage de M. Léon Daudet, son « moi » l'emporte sur son « soi ».

Que la « rejudaïsation » de Swann puisse s'expliquer par le système psychologique de Proust n'empêche pas que Proust sociologue ne se montre très sceptique sur l'assimilation définitive du juif. Un curieux passage du *Côté de Guermantes,* I nous montre les juifs comme un élément « décoratif » de la vie d'Occident :

Les Roumains, les Égyptiens et les Turcs peuvent détester les juifs. Mais dans un salon français les différences entre ces peuples ne sont pas si perceptibles et un israélite faisant son entrée comme s'il sortait du fond du désert, le corps penché comme une hyène, la nuque obliquement inclinée et se répandant en grands « salams » contente parfaitement un goût d'orientalisme. Seulement il faut pour cela que le juif n'appartienne pas au « monde » sans quoi il prend facilement l'aspect d'un lord et ses façons sont tellement françaises que chez lui un nez rebelle, poussant comme les capucines dans des directions imprévues, fait penser au nez de Mascarille plutôt qu'à celui de Salomon. Mais Bloch, n'ayant pas été assoupli par la gymnastique du « Faubourg »... restait pour un amateur d'exo-

tisme aussi étrange et savoureux à regarder qu'un juif de Decamp. Admirable puissance de la race... (p. 70-71).

En vieillissant, le nez de « polichinelle » de Swann est devenu plus semblable à celui d'un *vieil hébreu* que d'un *curieux Valois* :

D'ailleurs peut-être chez lui, en ces derniers jours, la race faisait-elle apparaître plus accusé le type physique qui la caractérise en même temps que le sentiment d'une solidarité morale avec les autres juifs, solidarité que Swann semblait avoir oubliée toute sa vie et que, greffées les unes sur les autres, la maladie mortelle, l'affaire Dreyfus, la propagande antisémite, avaient réveillée. Il y a certains israélites, très fins pourtant et mondains délicats, chez lesquels restent en réserve et dans la coulisse, avant de faire leur entrée à une heure donnée de leur vie, comme dans une pièce, un mufle et un prophète. Swann était arrivé à l'âge du prophète (*Sodome et Gomorrhe II*, t. II, pp. 85-6).

Un peu plus loin, Proust insiste sur les caractères indestructibles de la race juive :

Swann appartenait à cette forte race juive, à l'énergie vitale, à la résistance à la mort de qui les individus eux-mêmes semblent participer (*Ibid.*, p. 105).

Il n'est pas tout à fait juste de dire que Proust n'a peint qu'une juive dans son œuvre, Rachel. Rachel est la juive caricaturale qui fait

pendant à Bloch. Le pendant féminin de Swann peut-être faudrait-il le chercher dans le personnage de la « grand'mère ».

Mais de la « grand'mère », Proust a fait (au moins nominalement) une catholique et quant à Rachel, s'il met en relief sa ténacité, son âpreté, sa souplesse (sans talent véritable, elle parvient à se transformer en actrice à succès), un manque de tact qui peuvent être considérés comme dérivant de son origine juive, Proust ne la considère pour ainsi dire jamais sous l'angle juif.

Il serait tentant de faire servir bien des traits de la « grand'mère » à l'illustration du rôle de la femme juive dans son foyer, de noter cette inquiétude constante, exagérée, ce double souci du confort et de la culture intellectuelle comme des marques propres aux mères juives, en insistant sur la façon un peu livresque dont elles conçoivent l'éducation. Mais ce serait abuser du texte de Proust. Il est regrettable que cette hypothèse (qu'il eût pu confirmer ou infirmer) n'ait pas été formulée de son vivant.

Dans ce même ordre d'idées, il serait permis de se demander si la vaste famille patriarcale,

qui se trouve l'été à Combray, n'est pas l'image d'une famille israélite.

*
* *

Il reste maintenant à rechercher les marques de judaïsme qu'on peut trouver dans l'esprit et dans l'œuvre de Proust. Plusieurs critiques s'y sont déjà essayés et ce fut pour aboutir à des conclusions opposées.

Pour MM. René Groos et Léon Pierre-Quint (juifs tous deux), l'œuvre de Proust ne présente aucun caractère spécifiquement juif : « On a voulu, écrit M. Léon Pierre-Quint, trouver dans son ascendance israélite une explication à certaine tournure de son esprit. Ce sont des déductions théoriques qui n'éclairent rien. »

Le seul trait juif, qu'enregistre chez Proust M. Pierre-Quint, est un trait de sa personne, non de son œuvre :

> Son étonnante résistance à la souffrance et à la mort, dont il a fait une caractéristique de Swann qu'il peint, comme lui-même, entièrement assimilé [1].

1. Léon Pierre-Quint, *Marcel Proust, sa vie, son œuvre* (Kra, édit.).

M. René Groos, juif d'*Action Française,* ne distingue en Proust que de la lucidité, qui est une qualité française et juge qu'

> en fait d'atmosphère morale, il règne à cent coudées au-dessus du moralisme talmudique[1].

M. Groos répond, en écrivant cela, à M^me^ Ludmilla Savitzky (juive également) qui avait, tout en s'accordant en gros avec M. L. Pierre-Quint, cru reconnaître chez Proust

> une atmosphère morale qui rappelle impérieusement certaines particularités de l'âme juive[2],

assertion qu'il serait opportun de préciser.

M. André Spire (juif lui aussi), tout en soulignant l'intérêt porté aux juifs par Proust, se borne à indiquer en passant *qu'une longue hérédité d'exercices spirituels et d'habitude de la souffrance* a pu contribuer à le douer de sa sensibilité affinée à l'extrême[3].

Ce sont deux critiques non-juifs : M. Albert Thibaudet, dans l'*Hommage à Marcel Proust* de la

1. *Hommage à Marcel Proust* (Éd. du Capitole).
2. *Menorah* (de Paris), 1^er^ nov. 1925.
3. A. Spire, *Quelques juifs et demi-juifs,* t. II (Grasset, édit.).

Nouvelle Revue Française (janvier 1923) et M. Denis Saurat dans les *Marges* du 15 octobre 1925 qui ont tenté d'analyser avec le plus de précision le judaïsme proustien.

Pour M. Thibaudet : « Proust comme Montaigne appartient à la famille des créateurs d'images et ses images, ainsi que celles de Montaigne, sont en général des images de mouvement. La plastique, l'écorce des choses ne représentent pour eux que des apparences qu'il s'agit de traverser pour aller chercher le mouvement intérieur qui s'est arrêté ou s'est exprimé par elles. L'univers de Proust et de Montaigne est une projection de schémas dynamiques et c'est avec ses schémas dynamiques que le style par l'intermédiaire des images s'efforce de coïncider... Les analogies entre Proust et Montaigne, leur singulier mobilisme à tous deux, ne seraient-elles pas en liaison avec un autre genre de parenté ? Il est certain que la mère de Montaigne, une Lopez, était juive... On connaît l'hérédité analogue de Proust. » Et celle aussi, remarque M. Thibaudet, de Bergson, d'ailleurs apparenté à Proust, qui fut garçon d'honneur à son mariage.

Le « mobilisme » de Proust ne fait aucun doute, pas plus que celui de Montaigne ou de Bergson. Reste à déterminer si ce « mobilisme » est spécifiquement juif. On peut aller jusqu'à invoquer l'*Ecclésiaste* pour le démontrer. Mais on peut aussi bien invoquer le πάντα ῥεῖ du philosophe grec et le mobilisme de Pirandello, catholique et sicilien, dont le patronyme est d'origine grecque.

Les observations présentées par M. Denis Saurat sont d'une ingéniosité et d'une précision séduisantes. M. Saurat voit dans les procédés de raisonnement et de style de Proust le type même des raisonnements et du style du Talmud et du Zohar : « Le style proustien est celui du rabbin commentant les écritures. » Et M. Saurat fait des citations destinées à prouver ce qu'il vient d'avancer. Il faudrait les discuter mot à mot. Et si on n'avait pas vu nos poètes de cour au moyen âge, l'auteur du *Roman de la Rose* et celui de l'*Astrée* couper des cheveux en quatre, si le raisonnement d'un Machiavel ne pouvait être rangé dans la catégorie définie par M. Saurat, on serait tenté de trouver talmudique le style de Proust.

Pourtant même alors il ne faudrait pas oublier la différence fondamentale entre les deux façons de raisonner : le Talmud raisonnant sur des mots, jonglant avec un formalisme souvent vide, Proust au contraire se dégageant de tout formalisme, répudiant le « tout fait », dissociant l'habituel et ne travaillant que sur le concret, sur l'impression.

L'autre remarque de M. Saurat, non moins ingénieuse que la première, est la suivante : « La moitié du Zohar est consacrée à des histoires d'âmes qui se réfugient en d'autres âmes, en particulier chez les âmes de leurs mères... La littérature rabbinique est la seule qui ait abordé de front ces changements de sexe des âmes... Si Proust a osé jeter l'inversion sur le marché littéraire, peindre des hommes-femmes, c'est que la spéculation de la race depuis deux millénaires l'y avait préparé. »

Il convient ici de distinguer : Proust insiste souvent en effet sur les phénomènes d'atavisme, de récurrence (le rire féminin de Charlus), etc... mais est-il spécifiquement rabbinique de croire qu'un homme peut ressembler à sa mère ? Sur le

second point, à savoir que la « spéculation de la race » a préparé Proust à peindre Sodome, il paraît difficile de suivre M. Saurat. Proust a peint les milieux de Sodome, parce qu'il les connaissait particulièrement bien et sa théorie sur l'anormalité sexuelle n'a rien à voir avec celle du Zohar. En définitive pour Marcel Proust, il n'y a pas d'anormaux ou plutôt tous les êtres qui aiment, en proie à leur imagination, sont des anormaux. Quel que soit l'objet du désir amoureux, la façon d'aimer et de souffrir est la même.

Cela dit, il n'est pas douteux que le mobilisme signalé par M. Thibaudet et le goût et l'art de disséquer les sentiments ne soient le fait de nombreux juifs. Il semble pourtant qu'il soit possible d'isoler chez Proust quelques autres traits encore plus indiscutablement juifs.

C'est en premier lieu son culte passionné de l'intelligence et du savoir, son respect de la culture, son idée que la science et l'art sont les formes les plus hautes de la vie humaine et le mépris de l'action qui accompagne cette foi dans le livre et la pensée, qui lui fait mettre l'art à la base de sa conception de l'existence.

C'est ensuite l'appétit et la dépense de tendresse, l'affectivité maladive, l'hypersensibilité nerveuse (cette hyper-excitabilité du grand sympathique si fréquente chez les juifs) qui lui inspire les pages sur le baiser de sa mère ou sur la jalousie.

C'est en troisième lieu sa passion pour la musique, la place que la musique tient dans ses livres et, dans la construction, le style symphonique de son œuvre.

C'est quatrièmement cette faculté qu'on pourrait appeler d'*aliénation*, cette plasticité juive qui permet de s'oublier, de s'aliéner soi-même pour entrer dans la peau d'êtres qui ne nous ressemblent en rien, ce pouvoir d'adaptation et d'imitation (par antithèse avec la faculté celte, par exemple, de créer, d'imaginer), faculté d'embrasser le point de vue d'autrui, fût-il opposé au nôtre qui se manifeste dans sa façon de faire parler phonographiquement des personnages, dans son talent d'imitateur, dans son art du pastiche. Proust est par excellence plastique et assimilateur.

C'est cinquièmement une sorte d'acharne-

ment à tout dissocier, à tout démonter, à tout réduire de la vie vivante à un certain nombre de lois simples, de prescriptions.

Enfin à côté de ces traits de détail où il paraît difficile de ne pas reconnaître quelque chose de juif, il serait tentant d'écrire que la vision du monde que nous propose Proust rejoint le fatalisme oriental et la plus haute sagesse juive : « Dieu me les a donnés, Dieu me les a ôtés, la volonté de Dieu soit faite ! », dit le rabbi qui trouve en rentrant le soir ses deux enfants morts. Et le bon chrétien parlera de même, mais ce sera avec l'arrière-pensée que sa douleur lui sera un mérite de plus en même temps qu'une conformité avec la souffrance du Christ. Nul n'a poussé plus loin que Proust l'idée du détachement. Ce n'est pas seulement des choses, des autres êtres que nous devons, constate-t-il, à chaque instant nous détacher, c'est encore de nous-mêmes. Notre vie est une succession de morts ininterrompues. Comment ici encore ne pas songer à l'Ecclésiaste ?

Mais une vue si générale sur le judaïsme proustien est sans doute aussi sujette à caution

que celles de MM. Thibaudet et Saurat et mieux vaut n'y pas trop insister.

Ce qui est certain, c'est que Proust a toujours eu une vive conscience de la portion juive de lui-même et qu'il n'a jamais cherché à la refouler, qu'il a eu d'autre part une connaissance profonde du caractère et de l'âme des Juifs d'Occident, qu'enfin (sans qu'il soit toujours aisé de les préciser scientifiquement) on est à tout instant amené à trouver dans son œuvre des marques de son origine hébraïque.

(*Février 1927.*)

CHAPITRE VII

PROUST ÉPISTOLIER

Les lettres de Proust — une centaine environ — qui ont été déjà livrées au public par MM. Louis de Robert (*Comment débuta Marcel Proust*, éd. N. R. F.), Camille Vattard (*Quelques lettres de Marcel Proust*), Robert Dreyfus (*Souvenirs sur Marcel Proust*, aux « *Cahiers Verts* ») et dans l'*Hommage à Marcel Proust*, édité par *le Capitole*, laissent entrevoir l'intérêt que présentera la publication intégrale de la correspondance de l'auteur du *Temps retrouvé*.

Des lettres déjà publiées, les plus intéressantes sont sans conteste celles adressées à M. Louis de Robert et qui ont trait à l'édition du *Côté de chez Swann*. La correspondance échangée avec M. Vattard montre un Proust déjà à demi installé dans

la gloire, mais sans que l'aient quitté sa « gentillesse », ni son démon de la complication. Il est dommage que les quelques lettres à Robert de Montesquiou, reproduites par *le Capitole,* soient présentées en désordre, sans dates, ni notes explicatives. Le choix même de ces lettres ne semble pas des plus heureux ; il y a, dans la correspondance avec Montesquiou, qu'on pouvait feuilleter à loisir les jours qui ont précédé la vente Montesquiou, une foule de lettres d'un intérêt littéraire beaucoup plus considérable.

Les « lettres inédites » contenues dans les *Souvenirs sur Marcel Proust* de M. Robert Dreyfus sont en revanche admirablement orchestrées et apportent, grâce aux commentaires qui les encadrent, une contribution de première importance à la connaissance de Proust homme et plus encore de Proust écrivain.

M. Robert Dreyfus, son ami d'enfance et d'adolescence, plus tard un peu séparé de Proust par l'existence, mais sans jamais perdre tout à fait le contact, appelé à des moments typiques à se rapprocher de lui pour l'aider dans sa « carrière » de journaliste, puis de romancier, se

trouvait particulièrement préparé à faire revivre devant nous la figure de Proust. Mais il n'a si bien réussi dans son entreprise que parce qu'il a lui-même quelque chose de proustien. Et tout d'abord une courtoisie, une urbanité extrême, un art d'enrubanner les compliments qui prêterait presque à sourire parfois s'il ne s'accompagnait d'un art au moins égal pour enrubanner les réserves, blâmes ou rosseries que son esprit critique toujours en éveil lui suggère, fût-ce envers son modèle lui-même qu'il admire pourtant de tout son cœur. A la façon proustienne, M. Robert Dreyfus excelle à tirer des vues d'humanité générale d'objets futiles ou médiocres. Pendant des années, il a appliqué au jour le jour de la vie parisienne pour les lecteurs du *Figaro* les dons d'observation minutieux qu'il avait un temps consacrés à la revue de fin d'année ou à Alexandre Weill, « prophète du faubourg Saint-Honoré ». Ce qui ne l'empêchait pas, toujours à la façon proustienne, d'être féru des formes les plus hautes de la culture, et comme Proust à Ruskin de s'attacher à Gobineau dont il fut le premier en France à révéler les théories et

l'œuvre, au moment où l'Allemagne les accaparait.

Les *Souvenirs* de M. Robert Dreyfus confirment en gros les croquis de Proust épars dans l'*Hommage* de la *Nouvelle Revue Française* (janvier 1923) et le remarquable portrait en pied dressé par M. Léon Pierre-Quint, à qui on pourrait seulement reprocher d'avoir parfois fondu ou complété les souvenirs recueillis auprès des amis de Proust avec les aveux et les notations relatives au personnage qui dit « je » et se nomme « Marcel » dans le roman. M. Robert Dreyfus, lui, n'emprunte jamais à l'œuvre, il l'explique à la clarté des lettres qu'il a reçues, des circonstances de la vie de Proust qu'il a directement connues ; il jette une passerelle qui nous permet une constante navette entre l'œuvre et son créateur ; il parvient même quelquefois à nous faire suivre de la vie au roman les transpositions, le trajet d'un épisode ou d'une idée. Il achève ainsi de nous démontrer, si cela était encore nécessaire, l'authenticité entière de l'œuvre de Proust. Il n'est pas une ligne, pas une notation, pas une péripétie psychologique qui ne

soit chez Proust le résultat non pas d'une observation, mais d'une expérience vécue, d'un sentiment spontané. A la base de la vaste systématisation proustienne sur la personnalité, la mémoire, la mobilité de l'être, il y a une masse d'intuitions et de sensations de détail amassées par lui sans dessein préconçu et vérifiées, cristallisées bien plus tard sous l'action conjuguée du souvenir et de l'analyse.

C'est là ce qui donne à l'ouvrage de M. Robert Dreyfus sa justification la meilleure. S'il ne s'agissait que de nous révéler l'homme-Proust, on pourrait en effet ergoter à perte de vue sur son travail. La formule de Sainte-Beuve, « chercher l'homme dans l'œuvre », ne nous satisfait plus aujourd'hui. Elle ne nous satisfait plus parce que nous savons qu'il n'y a jamais coïncidence entre l'homme-vivant et l'homme-écrivant. Mais l'homme-vivant reste le support de l'homme-écrivant et souvent nous en donne la clé.

Pour Proust, cela est tout particulièrement vrai. Il n'est peut-être aucun trait, aucun geste d'un personnage proustien qui n'ait eu pour ori-

gine un geste ou un trait noté sur le vif ; il n'est pas une réflexion qui n'ait été suggérée à Proust par une observation directe de la réalité. M. Léon Brunschvicg dans *Une Heure avec Frédéric Lefèvre* se rappelait avoir dit à Proust, vers 1888 : « Musset, c'est bon quand on a quinze ans. » Proust, un quart de siècle plus tard, plaçait cette phrase, au début de *Du côté de chez Swann*, dans la bouche du jeune Bloch. Si l'on pouvait recueillir les confidences des nombreux amis de Proust, on serait amené à conclure qu'il n'y a rien de gratuit dans *A la recherche du temps perdu*, que tout y est une reproduction plus ou moins transposée du réel.

Ce recours à la vie, à l'observation directe des êtres et des choses, est d'autant plus remarquable que Proust adolescent, et même Proust adulte, était terriblement livresque. Mais dès l'adolescence, il savait appliquer son esprit à des analyses, on dirait presque à des dissections anatomiques qui ne devaient rien à ses lectures. La lettre à Robert Dreyfus sur les mérites respectifs des différents professeurs de rhétorique de Condorcet est bien caractéristique à

cet égard, malgré un désir évident d'y « faire du La Bruyère », et une conclusion à la Hugo :

En somme, Dauphiné, c'est un cours, Cucheval une classe, Dupré souvent une conversation. Mais le cours est trés remarquable, la classe très bonne et la conversation ennuyeuse.

Le passage relatif au modernisme est à la fois plein d'humour et de sagesse :

Nous connaissons un peu la littérature d'aujourd'hui et nous l'aimons... Eh bien, je t'en prie — pour toi — ne fais pas ce que j'ai fait, ne fais pas de l'apostolat auprès des professeurs. Je l'ai pu faire, grâce à un esprit infiniment libre et charmant, Gaucher. J'ai fait des devoirs qui n'en avaient pas du tout l'air. La conséquence, ç'a été qu'au bout de deux mois une douzaine d'imbéciles écrivaient en style décadent, que Cucheval m'a considéré comme un empoisonneur, que j'ai mis la guerre dans la classe, que je me suis fait passer auprès de quelques-uns pour un poseur.

Cette même lettre nous montre aussi Proust déjà en proie au *génie du soupçon*, écorché vif, toujours prêt à s'alarmer et à se croire trahi, *lâché*, comme il dit, par ses amis.

Quand on ne sait pas à quoi s'en tenir, on risque d'être trop froid ou collant. Oh ! collant, cela a toujours été mon cauchemar de l'être.

Mais les craintes de Proust n'étaient pas tout à fait vaines. La plupart de ses camarades et amis d'alors, Jacques Bizet, Daniel Halévy, Henri Rabaud, Robert Dreyfus lui-même, dans leur ardeur un peu rude d'adolescents bien portants, ne pouvaient qu'être « agacés » (le mot est de M. Dreyfus) par l'hypersensibilité et la *gentillesse* de Proust, agacés aussi par sa mondanité. M. Dreyfus s'en explique très nettement, avec une grande franchise, confirmant le malentendu qui exista entre Proust et ses amis jusqu'à la publication de *Swann* et se prolongea même chez certains :

> Pouvions-nous deviner à cet âge, écrit M. Dreyfus, qu'il fût indispensable au futur magicien de *Guermantes* de pénétrer si tôt dans la foire aux vanités, de s'y promener longuement, patiemment, et même de s'y plaire? Notre amitié s'en alarmait, s'en irritait, s'attardait à de futiles moqueries sur sa complaisance envers les gens titrés, redoutait qu'une recherche trop exclusive des succès de salons ne risquât d'affadir ou de stériliser le subtil talent inné que nous étions unanimes à lui reconnaître.

M. Robert Dreyfus étudie ensuite de très près la fondation de la revue *Le Banquet* où Proust collabora assidument en 1892, en compagnie de

Louis de La Salle, Jacques Bizet, Daniel Halévy, Henri Rabaud, Robert de Flers, Fernand Gregh, Gabriel Trarieux, Léon Blum, Henri Barbusse, Amédée Rouquès, G.-A, de Caillavet, Robert Dreyfus lui-même. Le titre du *Banquet* ne fut pas choisi sans débats et il est amusant de relire les titres proposés et successivement écartés : *le Chaos, les Divergences, Opinions et Variétés, l'Anarchie littéraire, Revue timide, le Toupet périodique, Revues des futurs et conditionnels, Chemins dans la brume, les Tâtonnements, Vers la clairière, les Guitares,* etc., etc.

La plupart des essais donnés par Proust au *Banquet* ont été réunis dans *les Plaisirs et les Jours*. Mais quelques chroniques, restées enfouies dans la revue, sont déterrées à notre intention par M. Dreyfus qui cite la note sévère et pleine de défiance dont le comité de rédaction avait fait suivre l'une d'elles : « Il reste bien entendu que les opinions exprimées dans un article n'engagent que le signataire. »

M. Dreyfus reproduit également une page sur *Tel qu'en songe* d'H. de Régnier, où il voit, et l'abbé Bremond après lui dans *Prière et Poésie,*

une déclaration en faveur de la poésie pure. Or, dans *Swann*, Marcel Proust raille ouvertement par avance les partisans de la poésie pure et, fait curieux, en citant les deux vers qui ont servi, il y a deux ans, de premier aliment à la querelle. Il y fait dire par Bloch que Musset et Racine :

> ont fait chacun dans leur vie un vers assez bien rythmé, et qui a pour lui, ce qui est selon moi le mérite suprême, de ne signifier absolument rien. C'est : « La blanche Oloossone et la blanche Camire » et « La Fille de Minos et de Pasiphaë » (t. I., p. 86).

Les lettres adressées à M. Dreyfus par Proust, depuis la disparition du *Banquet* jusqu'à la publication de *Swann*, c'est-à-dire pendant une période de vingt ans, ne sont ni très nombreuses, ni d'un particulier intérêt pour l'explication de l'œuvre, sauf celles qui ont trait au *Figaro*. Ce journal, le seul dont il soit question dans *A la recherche du temps perdu*, le seul auquel ait collaboré Proust, sert de fond, on s'en souvient, à un épisode important d'*Albertine disparue* : l'attente de la publication d'un article de « Marcel » dans le *Figaro* et toutes les circonstances de cette publication. Il faut voir là la simple transposition des énerve-

ments que dut connaître Proust lorsqu'il donna au *Figaro* ses pastiches et quelques chroniques, notamment *Sentiments filiaux d'un parricide.*

Swann paraît à la fin de 1913. M. Robert Dreyfus a eu ici un rappel de mémoire qui est le « clou » de son livre. Il s'est souvenu que le *Temps* avait publié le 12 novembre 1913, sous la signature de M. Élie-Joseph Bois, aujourd'hui rédacteur en chef du *Petit Parisien,* une « Variété littéraire » sur *A la recherche du temps perdu,* dont l'essentiel est une interview de Proust sur son ouvrage. On y trouve quelques-unes des formules les plus frappantes sur l'œuvre proustienne :

> Ce n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps. Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. J'espère qu'à la fin de mon livre, tel petit fait social entre les personnes qui, dans le premier volume, appartiennent à des mondes bien différents, indiquera que du temps a passé. Puis comme dans une ville qui, pendant que le train suit sa voie contournée, nous apparaît tantôt à notre droite, tantôt à notre gauche, les divers aspects qu'un même personnage aura pris aux yeux d'un autre... donneront la sensation du temps écoulé. Tels personnages se révéleront plus tard différents de ce qu'ils sont dans le volume actuel, différents de ce qu'on les croira, ainsi qu'il arrive bien souvent dans la vie, du reste.

Aucun texte ne pourrait mieux prouver la volonté de composition de Proust et l'établissement d'un plan préconçu de l'ouvrage du début à la fin.

Et l'on trouve dans ce texte capital la même clairvoyance quant à la méthode et à la nouveauté psychologique :

Mon livre serait peut-être comme un essai d'une suite de « romans de l'inconscient » : je n'aurais aucune honte à dire de « romans bergsoniens » si je le croyais... Mais ce ne serait pas exact, car mon œuvre est dominée par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire, distinction qui non seulement ne figure pas dans la philosophie de M. Bergson, mais est même contredite par elle.

Et citons encore cette définition de son style :

Le style n'est nullement un enjolivement comme croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est — comme la couleur chez les peintres — une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit et que ne voient pas les autres ; le plaisir que nous donne un artiste, c'est de nous faire connaître un univers de plus.

De toutes les critiques qui lui furent adressées, celle qui jusqu'à la fin irrita le plus Proust, ce fut qu'on l'accusât de ne pas choisir :

Z..., confie-t il à M. Dreyfus, délicieux écrivain d'ailleurs, m'a écrit une lettre aimable et injuste. Il me dit : « Vous notez tout ! » Mais non, je ne note rien. C'est lui qui note. Pas une seule fois un de mes personnages ne ferme une fenêtre, ne se lave les mains, ne passe un pardessus, ne dit une formule de présentation.

Les lettres d'après-guerre ont trait presque toutes à des échos ou articles sur son roman à faire passer dans le *Figaro* dont M. Dreyfus était alors rédacteur attitré. On y voit la fièvre qui saisit Proust d'être lu et compris avant que la mort, qu'il sent approcher, soit venue. Proust ne vit vraiment plus, à partir de 1918, que pour répandre et terminer son œuvre.

A en juger par les éléments d'information et d'appréciation que contient cette correspondance avec M. Dreyfus, pourtant secondaire dans la vie de Proust, on imagine aisément quelle richesse apporterait — apportera — la publication intégrale de ses lettres. Ce sera un monument comparable à la correspondance de Flaubert.

CHAPITRE VIII

« L'HOMMAGE A MARCEL PROUST »

La *Nouvelle Revue française* de janvier 1923 présente l'hommage collectif rendu à Marcel Proust, au lendemain de sa mort (18 novembre 1922) par ses aînés, ses contemporains et ses cadets de France et d'Europe.

C'est là un événement littéraire et moral qui fera date en épargnant à Marcel Proust pour prendre place aux côtés des plus grands le stage d'un demi-siècle ou d'un siècle entier qui fut nécessaire à un Balzac, à un Stendhal, à un Baudelaire et en démontrant qu'il existe encore après la guerre, malgré la guerre, une Europe littéraire, capable de s'émouvoir et de s'enthousiasmer à l'unisson pour une grande œuvre encore inachevée.

Certes, les numéros spéciaux d'hommages, si nombreux ces derniers temps, le numéro du *Divan* consacré à Paul Valéry, celui d'*Intentions* consacré à Valéry Larbaud étaient pleins d'intérêt. Ils nous offraient, selon le mot de Morand, les plus précieuses « lettres d'introduction » pour le poète de *Charmes* et pour celui de *Barnabooth*. Mais ils manquaient de recul et peut-être de liberté. Comment dire d'un ami familier et bien vivant toute l'admiration qu'on a pour lui, comment consentir à répudier l'homme et à le tuer en esprit, afin de le contempler *tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change* ?

Ici, — hélas ! — rien de semblable. Proust est mort. La *Nouvelle Revue française* nous offre le bilan « proustien » de notre époque, des trois générations en âge de lire, qui ont vu, tome après tome, naître son œuvre. Quel enseignement dans ce bilan ! Les vieillards ignorent Proust. Un Anatole France, qui préfaçait en 1896 son premier livre, n'a pas lu *A la Recherche du Temps perdu* : il ne figure pas au sommaire de l'*Hommage*. Un Barrès a à peine entr'ouvert l'œuvre : il la salue de loin. Un Valéry, du même

âge que Proust, ne l'a guère pratiquée, mais sa prodigieuse intelligence en a deviné l'étendue et la qualité. La comtesse de Noailles fait encore des réserves ; mais un René Boylesve, un Gide se déclarent vaincus par leur contemporain. Pour les cadets, de Jaloux à Drieu La Rochelle, de Duvernois au dadaïste Philippe Soupault, Proust a pris d'un coup toute sa taille de grand écrivain français et de novateur. Il en va de même pour l'étranger, cette postérité anticipée.

Pour la première fois, l'histoire littéraire pourra dire avec exactitude comment un grand écrivain fut accueilli par ses contemporains et comment son œuvre fut interprétée par eux, les leçons qu'ils en dégagèrent, tout ce qu'ils n'en comprirent pas. Imaginons de quel prix serait un ensemble de témoignages du même ordre recueilli à la mort de Rousseau, de Balzac ou de Mallarmé. L'histoire littéraire, qui a pour objet d'étudier les conditions où naît une œuvre, son succès, son influence, devrait également réserver une part à l'étude des interprétations successives d'une grande œuvre lancée à travers les âges. Pour celle de Proust, voilà fixé son cubage au départ.

Nous qui avions trente ans quand nous avons connu la duchesse de Guermantes ou Albertine, comment ne songerions-nous pas avec envie (en nous souvenant de nos rencontres avec la duchesse de Maufrigneuse ou Madame de Nucingen) aux jeunes hommes de dix-huit ans qui aborderont Proust !

Les soixante amis et écrivains rassemblés dans les trois cent cinquante pages de cet hommage eussent-ils donné chacun, dans un journal ou une revue, un article sur Proust, le résultat eût été profondément dissemblable. Chacun aurait dû parler d'ensemble, faire une part à l'information, etc... Ici, au contraire, chacun a apporté sa contribution la plus personnelle, sa vision la plus particularisée possible de l'homme et de l'œuvre.

L'homme, tel qu'il est évoqué, tel que le peignent d'innombrables anecdotes, — générosité, courtoisie, bonté, susceptibilité, ténacité, courage à endurer la maladie, vie nocturne et cloîtrée, — apparaît mûr déjà pour la légende, une légende d'homme de lettres martyr, mort pour son œuvre.

L'œuvre, il semble qu'elle soit analysée aujourd'hui pour la première fois et que pour la première fois chacun se décide à mettre au jour les trésors qu'il a découverts. Tous ceux qui ignorent ou méconnaissent encore Proust doivent d'abord lire l'histoire de la conquête de René Boylesve par *A la Recherche du Temps perdu*. Ils pourront ainsi mesurer les stades qui leur restent à parcourir pour arriver à la « possession parfaite ». Ils doivent ensuite lire l'admirable étude, envoyée de Madrid, par M. Ortega y Gasset, pour s'y munir du passe-partout indispensable, mais bien des serrures à secret ne s'ouvriront que grâce aux « mots » fournis par Jacques Rivière, Paul Valéry, Jaloux... Mais il faudrait citer presque tous les collaborateurs.

Il est impossible de résumer ces découvertes, ces mises au point, en quelques lignes. Ce qui apparaît clairement désormais, c'est la méthode positive employée par Marcel Proust pour décrire les sentiments. Positivisme succédant à un traditionalisme chargé d'équations toutes faites et à un psychologisme sans vérité. C'est aussi le besoin de considérer la réalité psycholo-

gique comme une masse mouvante d'inconscient, d'une densité et d'une richesse incommensurables, où notre conscience ne puise pas à son gré et d'où elle remonte les prises les plus inattendues.

Les écrivains catholiques qui ont apporté leur contribution à ce recueil notent avec raison que le divin est absent de l'œuvre de Proust. Non seulement le divin, mais encore toute métaphysique. Proust est un type complet de penseur libre, mais qui construit sur le seul témoignage de ses sens et de son intelligence (sans faire, comme Barrès, appel à des restes de religiosité), l'humanité la plus étoffée et, pourrait-on dire, la plus religieuse.

Bien des points demeurent encore dans l'ombre, même après ce grand effort collectif. L'œuvre de Proust est désormais pareille à une ville assiégée complètement cernée, et, des collines qui l'environnent, on a des vues nombreuses sur elle, mais il est encore trop tôt pour l'assaut. Il faut attendre le renfort des critiques et des lecteurs à venir pour y pénétrer jusqu'au cœur.

Personne, par exemple, n'a expliqué dans cet

hommage que le goût des hommes d'après-guerre pour l'œuvre de Proust venait peut-être des dissociations opérées par la guerre sur les vieilles associations d'idées de la civilisation occidentale.

Nous savons aujourd'hui, en le voyant détraqué, que le mécanisme de la vie sociale est délicat, que le blé, l'acier, l'électricité pourraient nous manquer, que nous pourrions en revenir à la vie dénuée de l'âge de pierre. Les combattants savent de quels éléments incohérents est composé un acte de courage. Cette dissociation implacable, Proust l'a appliquée à tous les sentiments.

Mais, en même temps, il a opéré une reconstruction spirituelle sous le signe de l'intelligence et de l'art.

Dans le monde dissocié d'après-guerre, le retentissement du génie de Marcel Proust a eu pour effet de refaire une union sacrée. Pour la première fois depuis 1914, il n'y a pas, dans le monde de l'esprit, deux coalitions ennemies : Anglais, Allemands, Espagnols, Italiens s'unissent en Proust avec nous. Comme l'écrit l'Allemand Curtius, « aujourd'hui comme jadis, il est

des trésors communs aux nations de notre Europe divisée et tourmentée. » Ce n'est pas s'abandonner au chauvinisme que de se réjouir en voyant ce regroupement spirituel se faire autour d'un Français. Marcel Proust, hier inconnu de tous, et mort à la tâche, fait partie du patrimoine de l'humanité.

(*Janvier 1923.*)

CHAPITRE IX

LE RÉPERTOIRE DES PERSONNAGES D' « A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU »

On peut bien par curiosité ou par respect humain absorber un tome ou deux de Proust ; si on n'est pas conquis alors, on ne le sera jamais ; mais quiconque a lu Proust jusqu'au bout le relit. Ce Répertoire[1] sera donc le bienvenu de tous les « vrais » lecteurs de Proust et M. Daudet s'est acquis des droits à notre gratitude. Le travail de M. Charles Daudet, inspiré par le répertoire balzacien de Cerfberr et Christophe, apparaît pourtant insuffisant. C'est sur le modèle du répertoire dantesque de Scar-

1. Publié dans les *Cahiers Marcel Proust* (Ed. de la N. R. F., 1928).

tazzini qu'il eût fallu le concevoir. Un répertoire des thèmes était indispensable pour compléter le répertoire des personnages. Je sais bien qu'à peu près tout ce qui touche à la musique se trouve groupé autour du nom de Vinteuil, à la peinture autour du nom d'Elstir. Mais il est des cas un peu différents. Par exemple tout ce qui touche aux juifs n'est pas groupé au nom de Bloch et de Swann ; une partie des réflexions de Proust sur le judaïsme se réfèrent à M. Nissim Bernard. On aurait aimé que M. Daudet eût choisi ainsi (arbitrairement, si l'on veut, mais combien utilement) un certain nombre de mots-clés et indiqué tous les passages de l'œuvre s'y référant. J'ai cité le mot : « juif ». Je pourrais en citer d'autres : *architecture, domestiques, médecins, folklore, philologie, art militaire, esthétique générale,* etc.

A parcourir le répertoire proustien, on constate qu'il est beaucoup moins peuplé que le répertoire balzacien. Le relevé des thèmes principaux traités par Proust eût montré à l'évidence quelle « somme » des façons de penser et de sentir de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ représentait l'œuvre de Proust, un peu à la

façon dont la *Divine Comédie* est une « somme » des façons de penser et de sentir de la fin du XIII^e siècle.

Un premier examen du répertoire même permet déjà de constater quelques lacunes. Pour le « gérant de l'hôtel de Balbec », M. Daudet fournit quatre références ; il omet la plus importante, celle qui donne la clé du personnage (dans *le Temps retrouvé,* t. I, p. 72) où l'on apprend qu'il a été pendant la guerre enfermé dans un camp de concentration, étant Allemand, ce qui explique ses « cuirs ».

Le neveu de M^me^ Cottard, inverti qui, quand il est intimidé, prend des façons féminines, celles même de M^me^ Cottard, ne figure pas au répertoire (Il est question de lui dans *Sodome et Gomorrhe II,* t. II, p. 161).

« Maurice » n'est pas « un client » de la maison de « Jupien », mais un pensionnaire.

Il y a quelques indications erronées, parfois faute d'une revision suffisante des épreuves. Exemples : *Vicomte de Courvoisier T. R. 17* pour : *T. R. (1) 177* ; *Duchesse de Létourville T. H. 232* pour : *T. R. (1) 231*.

Un ordre alphabétique rigoureux n'est pas toujours observé, c'est ainsi qu'on trouve la série suivante : Marquis du Lau ; Mme de l'Éclin ; Duchesse de Lambresac ; Marquise de la Pommelière ; Princesse des Laumes ; Léa ; alors qu'il faudrait (comme chacun peut s'en rendre compte) Lambresac, La Pommelière, Lau, Laumes, Léa, L'Éclin. M. Daudet, étant chartiste, voudra bien excuser ces remarques.

M. Ramon Fernandez a fait précéder le répertoire d'une étude sur « La vie sociale dans l'œuvre de Marcel Proust ». Il montre fort bien comment Proust a envisagé la peinture du « monde », comment cette « nébuleuse poétique » née autour du nom de « Guermantes » se « cristallise et se refroidit lentement en idées ». comment le passage de l'intuition sensible à la loi qui est le vrai processus proustien aurait pu s'exercer sur une matière autre que le « monde ». (Ce processus s'exerce d'ailleurs sur l'amour autant que sur le « monde ».)

Tout ce qui suit est également remarquable. Pourtant il me semble que M. Fernandez a omis de marquer un trait essentiel de la peinture de

la vie sociale par Proust, à savoir qu'il l'a étudiée en historien des sociétés et non pas seulement en entomologiste.

Quand j'écrivais que le grand sujet social de l'œuvre proustienne, c'était la fusion du faubourg Saint-Germain et de la grande bourgeoisie, je n'avais pas encore lu le *Temps retrouvé* ; mais je ne me trompais que d'un degré de généralité dans ma constatation. Proust n'a pas voulu peindre la fusion du noble faubourg et de la bourgeoisie riche, il a voulu montrer la transformation d'une société dans la durée, son épuisement et son renouvellement pareils à ceux des individus. Il y a donc bien dans *A la Recherche du Temps perdu* le roman d'une société considérée *en soi* et non pas seulement par rapport à la prise de conscience du « narrateur » qui est le noyau premier et la raison d'être de l'œuvre.

DEUXIÈME PARTIE

LETTRES DE MARCEL PROUST A BENJAMIN CRÉMIEUX

Rendant compte d'un livre de Georges Duhamel dans la *Nouvelle Revue française* de janvier 1922, je terminais ainsi ma note critique : « Tous ces personnages individuels ou collectifs vivent-ils d'une vie complète et qui donne l'impression de la vie véritable ? Évidemment non. L'emprise finit presque toujours avec le récit. C'est peut-être notre vision qui n'est pas encore au point. C'est peut-être que des héros de légende ne peuvent vivre l'existence minutieuse et ressemblante à crier, minute par minute, des personnages de Marcel Proust. »

Le 15 janvier m'arrivait par poste recommandée un exemplaire du *Côté de Guermantes I* portant sur la page de garde la lettre que voici :

Cher monsieur,

Merci d'avoir cité mon nom dans la dernière N. R. F. Vous ne comprendrez sans doute pas ce mot, écrit à un moment où je suis pourtant hors d'état de répondre aux plus longs articles. Mais

votre éloge m'a été précieux parce que, depuis ma Préface à Morand, j'avais cru, entre vous et moi, à une mésintelligence qui me peinait. Commentaire qui rend encore plus inintelligible le remerciement. Je m'expliquerai de vive voix si je vais mieux et peux vous voir un jour.

Marcel Proust.

Je répondis à cet envoi par une lettre de remerciements où j'assurais Proust que rien dans la note que j'avais publiée dans la N. R. F. sur *Tendres stocks* de Paul Morand n'était dirigé contre lui, que je ne comprenais même pas à quelle phrase il pouvait bien faire allusion ; que, sans être un fanatique de son œuvre, je l'admirais beaucoup ; que j'avais demandé à Jacques Rivière de rendre compte du prochain volume d'*A la Recherche du Temps perdu* dans la N. R. F., mais que le compte rendu étant déjà retenu par un autre rédacteur, je ne pourrais rendre compte que du suivant ; enfin que je m'égarais encore dans son grand ouvrage comme dans une forêt ou dans une ville inconnue. Le 19 janvier (cachet de la poste), Proust m'écrivait :

Cher monsieur,

Un mot, dans l'impossibilité physique d'écrire. Rivière ne m'avait jamais dit que vous dussiez faire un article sur moi. Si je l'avais su, je ne vous aurais pas envoyé mon livre. J'ai l'air d'avoir voulu ache-

ter (à bien vil prix !) mon Juge. Rivière pourra vous confirmer que j'ignorais absolument cela.

Non, je n'ai pas reçu *le Premier de la classe.* Mais ne me l'envoyez pas. C'est moi quand je l'aurai lu qui vous l'enverrai pour que vous le signiez. Merci de comparer mon livre à une ville (je crois, contrairement à vos modestes prévisions, que vous rivaliserez très bien avec moi en matière d'architecture urbaine et que cela n'ôtera rien à notre plaisir réciproque de visiter la cité l'un de l'autre).

En attendant vous me « damez le pion » par « Passage des Favorites » [1]. Le mystère de ce nom ravissant m'enchante.

On méconnaît trop en effet que mes livres sont une construction, mais à ouverture de compas assez étendue pour que la composition, *rigoureuse* et à qui j'ai tout sacrifié, soit assez longue à discerner. On ne pourra le nier quand la dernière page du *Temps retrouvé* (écrite avant le reste du livre) se refermera exactement sur la première de *Swann.*

1. Nom de la rue où j'habitais.

Merci encore et croyez-moi cordialement à vous,

Marcel Proust.

Je ne peux pas vous répondre exactement pour la *Préface* à Morand car je suis tellement fatigué ce soir que je n'ai pas le courage de faire chercher le n° de la Revue — ni de recommencer cette lettre écrite, je m'en aperçois seulement à l'instant, sur du papier où une autre, je ne sais pas du tout pour qui, était commencée[1].

Au printemps de 1922 devaient être attribuées pour la deuxième fois les bourses littéraires de la fondation Blumenthal. En 1920, les deux premières étaient allées à Jacques Rivière et à André Thérive. Proust s'employa spontanément à me faire poser ma candidature (candidature que je n'avais pas posée, deux membres du jury m'en ayant dissuadé) et, de concert avec la comtesse de Noailles, Henri Bergson et Edmond Jaloux, me fit obtenir une des deux bourses. J'appris l'intérêt que me portait Proust par cette lettre de Rivière : « Mon cher ami, voulez-vous envoyer d'extrême urgence à Proust votre *curriculum vitæ* et une note indiquant si vous avez fait acte de candidat pour le prix Blumenthal. Ne parlez à *personne au monde* de ce que je vous demande, ni de l'intérêt que Proust vous porte. Vous pouvez l'en remercier directement : il sera sensible

1. Cette dernière page porte au milieu un : « Cher ami » barré par Proust.

à ce que vous lui direz. Mais ne vous exagérez pas vos chances. A vous, J. R. »

Je ne manquai pas de faire savoir à Proust combien son geste me touchait et nos relations en devinrent tout à fait amicales.

Les lettres qui suivent sont relatives à ce prix. Elles montrent l'extrême serviabilité et la gentillesse de Proust. Je ne les aurais pourtant pas données, si on n'annonçait la publication des lettres de Proust à M. Walter Berry où il est question de cette affaire. Le 13 juin, la veille de l'attribution des bourses, Proust m'écrit :

Cher ami,

Je ne cesse de correspondre à votre sujet avec M^me^ Blumenthal. Cela semble se dessiner assez bien. Je vous tiendrai au courant. Demain on ne vote pas, on ne fait qu'exposer les candidatures et j'ai écrit que vous étiez et seriez jusqu'au dernier tour s'il y en avait plusieurs mon candidat. Walter Berry va aller voir M. Riou (que je ne connais pas et avec qui il est très lié) et lui demander de voter pour vous. Je crains que certaines oppositions soient irréductibles. Je ne crois pas qu'elles seront les plus fortes.

Très amicalement à vous,

Marcel Proust.

Le lendemain 14 juin, Edmond Jaloux venait m'annoncer que par 7 voix contre 2, je l'avais emporté et que Proust n'avait pas assisté à la réunion du jury.

J'adressai sur-le-champ un pneu de remerciement à Proust, en insistant sur le fait que, malgré son absence au moment du vote, je savais fort bien que c'était surtout à lui que je devais cette récompense. Avec son « génie du soupçon », Proust ne pouvait manquer de voir sous cette assurance un monde de sous-entendus. Le 15 au matin, il m'adressait le pneu que voici :

Cher ami,

Une ligne. 1°) Les choses ne se sont pas passées tout à fait comme vous croyez.

2°) Si j'avais cru qu'on votait et si je n'avais pas été en état d'y aller, je vous aurais dit : « Je ne suis pas en état d'y aller » et non pas : « On ne vote pas. » Maintenant je vais plus mal, mais la veille du vote j'étais en soirée où je ne serais pas allé si j'avais su qu'on votait le lendemain.

3°) Pour corroborer ma parole à ce sujet, comme vous ne me connaissez pas, je vous enverrai deux lettres de Berry (mais il faudra me les rendre aussitôt) où il est question de vous d'ailleurs et où il est dit qu'on ne votera pas. J'en ai hier reçu une troisième disant qu'on voterait

peut-être, mais je l'ai reçue le mardi à minuit.

4°) C'est parce que j'agis avec cette netteté que j'ai en effet de l'influence dans ce comité, où des hommes de plus grand talent que moi, mais de moindre caractère n'en ont aucune.

5°) J'ai été désolé d'apprendre que le candidat de X... (G...) qui était aussi mon candidat pour l'autre prix, avait échoué. Il a échoué parce qu'on l'a présenté pour le même prix que vous. Mes intentions étaient autres. Si j'avais été là, j'aurais demandé qu'on statuât pour l'un des prix, puis pour l'autre. C'est ainsi que j'avais eu l'unanimité pour Rivière, il y a deux ans. Je suis très ennuyé pour G..., mais quoi qu'on puisse penser, c'est de la meilleure foi du monde que j'ai dit que, puisqu'on ne votait pas, il suffisait que j'aille le jour du vote. Heureusement j'avais envoyé à temps votre résumé biographique à Madame Blumenthal. Toutes mes affectueuses félicitations, cher ami, et remerciez bien Madame Crémieux de sa trop bienveillante pensée.

Marcel Proust.

Je répondis à Proust une longue lettre où je lui expli-

quais que je n'avais pas songé une minute à une défection volontaire de sa part. J'ajoutais que s'il me communiquait les lettres de M. Walter Berry je les lui renverrais sans les lire et je le priais, le sachant plus malade, de ne pas faire l'effort de les rechercher, ni même de me répondre. Le 5 juillet, Proust m'écrivait :

Cher ami,

Vous êtes bien gentil et moi bien ennuyé d'être trop souffrant pour vous écrire. Il faudra lire les lettres que je vous ai demandé de lire ; vous m'avez fièrement répondu que vous me les renverriez sans les avoir lues. Je comprends bien. Ma parole vous suffit. Mais il y a une particularité amusante, et puis il faut être amis gentiment, c'est-à-dire sans délicatesses inutiles (avec toutes les délicatesses vraies bien entendu).

J'accepte avec reconnaissance pour l'Italie, mais seulement quand il y aura quelque chose d'intéressant (j'appelle comme tout le monde intéressant ce qui est très élogieux).

Est-ce que la *Rivista d'Italia* est une revue très importante ? Je vous demande cela parce que son directeur X... me rase depuis plusieurs années (je ne le connais du reste pas, mais il connaît

une dame qui, me dit-il, etc...). Cela vaut-il le *Corriere della Sera* ? Ce dernier journal est resté dans mon esprit depuis qu'un maître d'hôtel italien de l'hôtel Ritz m'a dit : « *Le Corriere della Sera*, il a dit avant-hier que les livres de Monsieur Proust ils étaient très fatigants, qu'il fallait monter, monter tout le temps mais qu'après on était récompensé parce qu'on voyait très loin[1]. » Mais le directeur s'est approché, le maître d'hôtel italien qui ne peut pas le sentir s'est enfui, et le nom seul du journal m'est resté.

Savez-vous quand paraît dans la *Revue rhénane* la traduction de l'article de Curtius ?

Au revoir, cher ami, présentez mes respectueux hommages à Madame Crémieux et croyez-moi votre affectueusement dévoué.

Marcel Proust.

Je pense souvent à vos mystérieuses « Favorites » qui n'ont certainement donné leur nom au Passage que pour vous y insidieusement attirer.

1. Le résumé fait par le maître d'hôtel était exact. Il a paru en effet dans le *Corriere della Sera* un article sur Proust dans ce sens.

En réponse à ce post-scriptum, j'écrivis à Proust pour le divertir une longue lettre sur le passage des Favorites, dont je lui découvrais les mœurs et les costumes assez pittoresques. Je terminais en lui dévoilant que « Favorites » ne désignait pas des femmes, mais des voitures (omnibus du temps de Louis-Philippe).

Dans une autre lettre, j'avais adressé au grand roman de Proust le reproche de dérouter le lecteur sur sa chronologie. « Vous parlez, lui disais-je à peu près, d'automobiles ou de ballets russes, alors qu'on s'imagine être en 1890. Vous parlez de la germanophilie de Caillaux alors qu'on est en 1900, etc... » Proust se justifie (6 août 1922) par cette lettre qu'il m'adresse à Nemours où je prends mes vacances, mais que je dois quitter le 11 pour la Touraine :

Cher ami,

Vous avez été monstrueux, car en m'offrant de me signaler ce qu'alors j'ai refusé à d'autres de faire (*sic*), vous m'avez forcé à être impoli avec toute la presse italienne (laquelle s'occupe quotidiennement de moi au grand désespoir de M. Barrère qui croit que j'ai voulu le peindre dans M. de Norpois simplement parce qu'il dînait quand j'étais enfant toutes les semaines à la maison. Or Norpois est le représentant d'un type diplomatique exactement contraire et d'ailleurs aussi parfaitement détestable).

Vous m'avez écrit une lettre si remarquable que je pense que vous devriez la publier (pas comme adressée à moi et sans qu'il soit question de moi) par exemple en prenant le prétexte de donner votre adresse (parisienne) à un ami. Il y aurait des choses à ôter, mais il resterait encore tant, il y a presque une richesse à chaque quart de ligne.

Je crois que les anachronismes dont vous avez la bonne grâce de me féliciter ne sont pas dans mon livre. Je ne le jure pas et cela m'ennuierait trop d'ouvrir cet assommant ouvrage pour vous répondre avec certitude. Mais enfin, autant que je me souviens, entre la soirée Guermantes et le deuxième séjour à Balbec, il y a un grand intervalle de temps. Einsteinisons-le si vous voulez pour plus de commodité. D'autre part il me semble que c'est après 1900. En tout cas il me semble que je ne parle des ballets russes qu'au futur. Et enfin quand Swann cause avec le prince de Guermantes la revision est entière. Or il me semble bien qu'il restera tout de même un petit hiatus. Mais déjà dans les volumes précédents, cela avait lieu toujours à cause de la

forme aplatie que prennent mes êtres en révolution dans le temps. Ce serait terriblement compliqué à éclaircir dans une lettre.

Quant à la germanophilie de Caillaux peut-être en effet est-elle un peu anticipée. Je demanderai à Léon Daudet à quelle époque il l'a d'avance dénoncée. Je me figure du reste quelquefois qu'elle était un bien alors. Je n'ai pas suivi tout cela et ne peux avoir d'opinion, mais il me semble que le Caillaux de Kiderlen-Waechter n'était pas le même que celui de la guerre.

Je ne connais pas Nemours, sauf le nom qui est magnifique, mais ce que vous dites du pays enchante. Alors quelle sombre folie de quitter cela le 11 août :

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir...

Présentez mes respectueux hommages à Madame Crémieux et croyez-moi tout à vous.

Marcel Proust.

P. S. — Je suis désolé de ne pas avoir causé avec vous des « petits métiers » que vous me

découvrez près du Passage des Favorites. Car je viens dans *Sodome et G. III* de terminer tout un morceau sur les « cris » de Paris (cris d'alimentation surtout, des poussettes, etc...). Or l'originalité des enseignes qne vous me dites a peut-être pour complément d'amusantes criées de légumes, de fruits, etc... et des instruments variés. J'ai du reste fait par moi-même une moisson sonore assez abondante, parfois jolie, mais que vous eussiez sans doute complétée.

— Un mot qui me serait fort utile (mais je ne sais si je pourrai attendre votre réponse) serait ceci : qui est M. C... qui sur son superbe papier à lettres porte de multiples devises avec l'allitération *C...* et à qui je dois des lettres et des livres depuis un temps à la recherche duquel je n'ose plus aller ?

Dans une autre lettre, je lui avais dit que j'avais longuement feuilleté en songeant à lui un *Annuaire de Gotha* et que j'avais été surpris que l'ancienneté des Caraman-Chimay n'y remontât pas au delà du XVII^e^ siècle. Proust me répond (6 septembre 1922) :

Mon cher ami,

Si je ne vous ai pas écrit, c'est que je suis

trop malade. Et dicter... Le Prince de Chimay était le gendre de Saint-Simon lequel explique ce qu'ils sont. Depuis Clara Ward les descendants (plus ou moins directs) mettent Caraman pour atténuer Rigo (je le dis sans aucune méchanceté ayant de très bons amis dans cette famille). Le Gotha ne se rend pas compte que la situation mondaine chez les Guermantes n'a rien à voir avec l'ancienneté ou le titre. Nous parlerons de tout cela, mais je suis trop fatigué. J'espère que Madame Crémieux et vous avez passé de bonnes vacances. Moi je n'ai pas quitté Paris depuis 1914 (sans lien de connexion avec la guerre, la paix, etc...). J'ai reçu de nouvelles lettres de C... qui veut en plus venir me voir.

Merci de la coupure où je n'ai rien compris, mais je demanderai à un « italianisant ».

De cœur votre ami.

Marcel Proust.

TABLE

Avertissement vii

PREMIÈRE PARTIE

Chapitre I. — La mémoire chez Proust. 3

— II. — « Les Plaisirs et les Jours ». 17

— III. — « Albertine disparue ». . 33

— IV. — « Le Temps retrouvé ». . 53

— V. — Un débat avec M. Louis de Robert sur la composition chez Proust. 65

— VI. — Proust et les Juifs.. . . 95

— VII. — Proust épistolier. . . . 127

Chapitre VIII. — « L'hommage à Marcel Proust ». 141

— IX. — « Le Répertoire des personnages d' « A la recherche « du temps perdu ». . . 149

DEUXIÈME PARTIE

Lettres de Marcel Proust à Benjamin Crémieux. 157

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT (2-1929).

ACHEVÉ D'IMPRIMER

POUR LES

ÉDITIONS LEMARGET

43, RUE MADAME, PARIS, VI^e^

LE PREMIER FÉVRIER 1929

Date Due

ALMA COLLEGE LIBRARY
PQ2631.R63Z4C
Du cote de Marcel Proust
3 3190 00056 9210

PQ
2631
.R63
Z4
C
48449

WITHDRAWN
from the
Alma College Library